وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد خيضر بسكرة
كلية الآداب واللغات
قسم الآداب واللغة العربية

النموذج العاملي
في رواية "مذنبون لون دمهم في كفي"
للحبيب السائح

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في الآداب واللغة العربية

تخصص: نقد أدبي

إعداد الطالب:
كمال أونيس

إشراف الأستاذ:
د.عبد الحفيظ حرزلي

السنة الجامعية

2012-2013م / 1433-1434هـ

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد خيضر بسكرة
كلية الآداب واللغات
قسم الآداب واللغة العربية

النموذج العاملي
في رواية "مذنبون لون دمهم في كفي"
للحبيب السائح

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في الآداب واللغة العربية

تخصص: نقد أدبي

أعضاء لجنـة المنـاقـشة

الاسم و اللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
- عبد الرحمان تبرماسين	أستاذ	بسكرة	رئيسا
- عبد الحفيظ حرزلي	أستاذ محاضر أ	سوق أهراس	مشرفا و مقررا
- نزيهة زاغز	أستاذ محاضر أ	بسكرة	عضوا مناقشا
- نصر الدين بن غنيسة	أستاذ محاضر أ	بسكرة	عضوا مناقشا

إعداد الطالب:
كمال أونيس

إشراف الأستاذ:
د.عبد الحفيظ حرزلي

السنة الجامعية

2012-2013م / 1433-1434هـ


بسم الله الرحمن الرحيم

قال الله عز وجل:

﴿الرَّحْمَنُ (1) عَلَّمَ الْقُرْآنَ (2) خَلَقَ الْإِنْسَانَ (3) عَلَّمَهُ الْبَيَانَ (4)﴾

سورة الرحمن الآية

من 01 إلى 04

إهداء

إهداء

الحمد لله الذي أنعم علي بتوفيقه، وأمدني بالعون لإكمال مشروع البحث .

أهدي ثمرة جهدي إلى الوالدين الكريمين، وإلى من أشرف على توجيهي، وأنار دربي إلى جادة الطريق، إلى كل من يعشق البحث والمعرفة، وبالأخص أساتذتي في جامعة محمد خيضر بسكرة، وإلى كل طلاب العلم .

شكر وعرفان

شكر وعرفان

أسمى آيات الشكر أرفعها لأستاذي المشرف، الذي غمرني بدفء أبوي، وأشرع لي أبواب معرفته و لم يبخل علي بنصائحه وتوجيهاته .

والشكر أيضا لأساتذة كلية الآداب واللغات، وأخص بالذكر أساتذة قسم اللغة العربية وآدابها .

والشكر موصول أيضا لأهل بيتي ، وإلى أسرة جامعة محمد خيضر بسكرة، وأخيرا إلى كل من شجعني وساعدني على إنجاز هذا البحث .

مقدمـــة

مقدمة:

يعد النص السردي من بين أكثر النصوص التي جذبت اهتمام النقاد والباحثين المشتغلين بالحقل السيميائي، على اعتبار أنه يضم مكونات سردية فاعلة تؤدي وظائف متعددة، لتحتل بذلك الرواية مكانتها ضمن هذه النصوص، وحتى بين الأجناس الأدبية الحديثة كمًّا ونوعا .

وبما أن الرواية شكل وافد فهذا معناه أن كثيرًا من قضاياها النقدية وافدة أيضًا، وقد كثرت وتعددت الدراسات التي تناولتها تنظيرا وإجراء، ويكون عنصر الشخصية أحد جزئيات هذه الدراسات لما تضفيه على الأحداث من حركية (ديناميكية) وسيطرة في الآن نفسه. وتخضع بذلك الدراسات الأدبية المرتبطة بالشخصية إلى تحولات عميقة وجذرية، لاتصالها بفلسفات وتوجهات مختلفة، أي من الاهتمام بها كجوهر (النقد التقليدي)، إلى الاهتمام بها كبنية لغوية مكتفية بذاتها (النقد النصاني)، وهو ما بدأ مع الشكلانية الروسية،كون دراسة النصوص الروائية متفاوتًا من مدرسة لأخرى، وربما هذا الوضع يدل على أن الإبداعية القائمة في النصوص السردية عامة والرواية خاصة لم تُستخرج كلية كما يفترض مع المناهج السياقية التقليدية، والتي لم يُكتشف منها إلا بعض النواحي خاصة فيما يتعلق بالشخصية الروائية، التي دُرست بطريقة اسقاطية سياقية وتبقى مفهوماً مغلقًا لقصور الآليات الإجرائية والوسائل النقدية في الوصول بها إلى المبتغى. حيث بقيت هذه النصوص السردية منطوية على أسرارها، بانتظار من يحسن استخراجها، ذلك أنها لا تبوح بمكوناتها إلا لمن أحسن استنطاقها، وتنجح بذلك مدرسة تعدُّ أولى إرهاصات ظهور البنيوية وهي الشكلانية الروسية، في الخروج بالدراسات الأدبية من السياقية إلى المحايثة، محاولة التأسيس لدراسة هي أقرب من العلمية المؤسسة في تحليل النصوص الحكائية والسردية، وتتبعها مدرسة باريس السيميائية في نفس نهج التعامل مع النصوص السردية، إذ دعا أ.ج.غريماس إلى ضرورة التعامل مع الشخصية الروائية كوحدة نصية لا امتداد لها خارج بنية النص، وهذا يتنافى مع ما جاء به النقد السياقي، ليخرج بمفهوم جديد للشخصية لم يكن معروفًا قبله وهو الشخصية المجردة، لتصبح بذلك الشخصية الروائية عنده مجرد دور في الحكي بغض النظر عما تؤديه .

إضافة إلى عنصر الشخصية تتجلى اللغة الروائية في النصوص السردية على أنها وسيلة الإبداع فيها، ذلك لما تحتله من مكانة في سرد الأحداث، فلا خيال ولا جمال إلا باللغة، فهي المادة الأدبية الأولى التي تجسد أدبية العمل السردي، وما العناصر السردية الأخرى إلا درجات متفاوتة بعدها لذا وجب النظر في مفهوم اللغة الروائية ودلالاتها في الأعمال الروائية .

وذلك ما سيتم تناوله في بحثي الموسوم بــ:"النموذج العاملي في رواية:مذنبون لون دمهم في كفي".

وينطلق هذا البحث الذي نحن بصدد خوض غماره في إطار الدراسات النقدية التي تجعل من الشخصية بؤرة الاهتمام. وهذا ما يفرضه الراهن النقدي والذي يتجه وجهة تنزع نحو الموضوعية العلمية، بعد أن تبين أن تطبيق النموذج العاملي موجود بالضرورة في كل ممارسة نقدية، وإنما تختلف التسميات والمصطلحات ودرجة الدقة في فرز ما يقابل مفهوم العوامل والتمييز بين الأدوار ومن يقوم بها في النص .

ونشير إلى أن اهتمامنا بهذا النموذج العاملي لم يكن وليد اللحظة، بل قد تولد عن رغبة شخصية للتعمق في دراسته لما له من أهمية في كشف البنى العاملية، وكذا محاولة التعرف على الرواية الجزائرية. فتكونت في نفسي رغبة ملحة في الإسهام ولو بالجهد اليسير في البحث في قضية الشخصية الروائية، والنموذج العاملي .

ولقد وقع اختياري على رواية لأحد المبدعين الجزائريين والذين أراهم أولى بالعناية والاهتمام من غيرهم دراسةً وتحليلاً لأعمالهم، هذه الرواية المعنونة بــ:"مذنبون لون دمهم في كفي" للحبيب السائح.والتي سأحاول دراسة البنى العاملية فيها كون الدراسة ستقتصر على مستوى السطح، وبالضبط المكون السردي بالتحليل، لأنه يقودنا إلى تشريح البنيات السردية، آخذين بذلك جملة الحالات والتحولات التي ميزت شخوص الرواية، من خلال الأدوار التي يؤدونها أثناء عملية التحويل، لذا اخترنا الذوات الكبرى المهيمنة بعد ربطها بالبرامج السردية، نظرا لتعددها وتنوع رغبتها.

وكذا الاشتغال على لغة الرواية متتبعًا حركيتها وإحالاتها المختلفة وأبعادها المتعددة، وهذا قصد الوقوف على واقع اللغة في خطابات هذا المبدع، سعيًا مني إلى خدمة ذات الناقد والحفاظ على الهوية النقدية في خضم هذه المتغيرات، والهيمنة التي يريد كل فكر أن يمارسها على غيره بفرض تصوراته ومناهجه .

ومنه سنقف عند سيميائية الشخصية وتحليل وظائفها داخل المتن السردي في الرواية، وعلاقتها بالعناصر الحكائية الأخرى، وسنركز على الشخصيات الرئيسية من خلال التطرق إلى سيمياء الأسماء ودلالاتها لغويًا ونصيًا، وارتباطها بالمكان والزمان، والراوي والشخصيات الأخرى، كما سنحاول أن نطبق النموذج العاملي كتقنية من خلال العوامل السردية بعناصرها الأربعة لمعرفة حقيقة موضوع الرواية، وحوافز تحريك الشخصيات داخلها، وأخيرا تحديد العوامل وتمييز الأدوار ومن يقوم بها في نص الرواية .

وعليه وبعد اطلاعي على رواية: "مذنبون لون دمهم في كفي"للحبيب السائح، شدني ذلك الأفق الواسع الذي منحه للغة وللشخصيات في أدوارها، فالمتتبع لهذه الرواية يكتشف ذلك الشغف الكبير من قبل المبدع بموضوعها، وتوزيع الأدوار حول شخصياتها المتعددة التي تتلبس كل مرة دورا، فتدخل في لعبة الدوال ويصبح المسكوت عنه مباحاً، فيأتي النموذج العاملي كتقنية ليرسي دعائم الحقيقة، بإظهار موضوع الرواية الذي يعتبر مبهمًا.

وليس هذا التناول جديدًا كل الجدة إلا فيما يتعلق بنتائجه التي سيسفر عنها فيما نعتقد، ذلك أن ثمة دراسات نحذو حذوها وننهل من معينها منهجًا وتحليلاً، أبرزها ما قدمه السعيد بوطاجين في كتابه الموسوم بـــ: "الاشتغال العاملي دراسة سيميائية:غدا يوم جديد لابن هدوقة عينة". وكذا ما قدمته نظيرة الكنز من جامعة عنابة في الملتقى الوطني الثاني السيمياء والنص الأدبي ببسكرة، في مداخلة لها بعنوان: "سيمياء الشخصية في قصص السعيد بوطاجين، الوسواس الخناس أنموذجًا". وما قدمه حميد لحمداني في كتابه "بنية النص السردي(من منظور النقد الأدبي)"، وقد حاولنا بناء على ما تقدم من دراسات علمية جادة أن نهتدي بها في هذا الحقل .

وتتمثل إشكالية البحث التي نعمل على فكها والإجابة عنها،كما يلي:**ما هي البرامج السردية التي تحكم حركة الشخصيات في رواية "مذنبون لون دمهم في كفي"؟**

ولما كان المنهج هو الطريق والدليل في رحلة البحث، والتي من خلالها يحدد الدارس عناصر بحثه. جاء اعتمادنا على آليات المنهج السيميائي، وبالضبط سيميائية غريماس من خلال تناول بنية السطح، وبالضبط المكون السردي في الرواية بالدراسة التحليلية .

وقسمنا هذا البحث إلى ثلاثة فصول، فصل نظري وفصلان تطبيقيان، الفصل الأول عنون بـــ:"اللغة والشخصية في السرد الروائي" يتضمن مفهوم اللغة، والشخصية وفق المنظور الحداثي وأنواعها لأهميتها في بناء المعمار الروائي، وعلاقاتها المتشعبة، ولمحة نظرية عن مدرستين أسهمتا إسهاما كبيرا في دفع عجلة البحث تنظيرًا وتطبيقًا نحو الأمام هما: مدرسة الشكلانيين الروس ومدرسة باريس السيميائية. أما الفصل الثاني فعنون بـــ: "مسار اللغة والسرد والشخصيات في رواية:مذنبون لون دمهم في كفي"، يتناول دلالة اللغة في الرواية عند الكاتب لحبيب السائح. والبنى العاملية وسيمياء الأسماء ودلالاتها وعلاقات الشخصية بالعناصر الحكائية الأخرى ، بينما الفصل الثالث عنون بـــ:"النموذج العاملي كتقنية في رواية:مذنبون لون دمهم في كفي"، فيه محاولة لتطبيق النموذج العاملي كتقنية على الرواية بتوضيح عناصر العوامل السردية، وتحديد الأدوار وإبدالاتها لتمييز دلالة اللغة والشخصيات في موضوع الرواية .

ولأن أي مجهود في البحث لا بد أن يواجه ببعض الصعوبات فقد اعترضتني عدة عوائق منها: ندرة الدراسات التطبيقية حول تطبيق النموذج العاملي مقارنة بالجانب النظري، واختلاف النقاد والباحثين في تطبيقه على النصوص السردية .

وعمومًا فإن هذه البحث يطمح لأن يكون مرجعًا جديدا، وخطوة في بداية الطريق لإبراز خصائص سرد الكاتب "الحبيب السائح". وبداية مشروع لتناول التجربة الجزائرية المعاصرة في ذلك. ولا يفوتني في الأخير إلا أن أتقدم بأسمى عبارات التقدير والاحترام، إلى كل من مد لي يد المساعدة من قريب أو من بعيد .

الفصل الأول:

اللغة والشخصية في السرد الروائي

لا يمكن أن نتصور لغة بمعزل عن الشخصية، إذ لا يجد كاتب الرواية أو القصة وسيلة أخرى غير اللغة يوصل بها أفعال شخوصه وأفكارهم وصراعهم، لذا "تشكل اللغـــة عنصــــرا هامـــا في الأعمال اللسانية، فلا نتصور حياة عادية أو أدبية بدون لغة"(1) .

فاللغة تجسد الشخصية، وهي في السرد الروائي أهم ما يقوم عليه بنـــاؤه الفـــني، كمـــا أن الشخصية تصطنع اللغة، وهي التي تبث أو تستقبل الحوار."فالشخصية تستعمل اللغة، أو توصـــف بها، أو تصف هي بها، مثلها مثل المكان أو الحيز والزمان والحدث"(2) ، فلولا اللغة لما كان وجود لهذه العناصر السردية في العمل الروائي .

تعتبر اللغة وسيلة الأجناس الأدبية كلها، يستعملها الكاتب والشـــاعر والقـــاص والروائـــي وغيرهم، والتعامل مع هذه المادة يختلف في الرواية عنه في القصة أو المقال، كما أن هذا التعامـــل يختلف من أديب إلى آخر تبعا للمشارب والميول، ونجد أن لغة الرواية تختلف عن لغة القصة في أن "الأولى تميل إلى البساطة والوضوح والسعة، أما لغة القصة القصيرة فهي أكثر إيحائية"(3) .غـــير أن سعة لغة الرواية ترتقي بها لأن تكون أكثر عمقا من لغة القصة .

أما الشخصية فيمكن أن لا نجدها في كل جنس أدبي، فهي من المكونات السردية التي تتميـــز بها الأعمال السردية عن أجناس الأدب الأخرى. فلو انتفت الشخصية من أي عمل سردي لصنف ربما من جنس المقالة، لأن أهم ما يميز هذين الجنسين الأدبيين عن بعضهما البعض "ليس اللغة، ولا الزمان ولا الحيز والحدث، ولكن انعدام الشخصية أو وجودها"(4). وعليه فبناء على كينونتها أو عدميتها يتحدد نوع الجنس الأدبي .

إضافة إلى ذلك فإن أي عمل سردي لا يمكن كتابته دون لغة وشخصيات، فاللغة بدون الشخصيات لا تكفي وهي "وحدها تستحيل إلى سمات فجة، لا تكاد تحمل شيئا عن الحياة والجمال، والحدث وحده، وفي غياب وجود الشخصية يستحيل أن يوجد"(5) ، لأن هذه الأخيرة

---

1)– عبد القادر أبو شريفة وآخرون: مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط3، 2000، ص 121 .

2)– عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة ، عدد 240، ديسمبر 1998، ص 125 .

3)– عبد القادر أبو شريفة وآخرون: مدخل إلى تحليل النص الأدبي، ص 123 .

4)– عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص 103 .

5)– المرجع نفسه: ص 104 .

هي التي توجده، والحيز يخمد إذا لم تسكنه هذه الكائنات.كما أننا لا نلغي دور الأحداث والزمان والمكان في بلورة العمل السردي، فكلها عناصر متكاملة، فكيف يمكن أن توجد شخصية في رواية ما أو قصة، أو مقامة أو مسرحية خارج إطاري الزمان والمكان؟ أو كيف يوجد حدث بمعزل عن اللغة؟ فالعمل السردي وليد فن السرد الذي هو "إنجاز اللغة في شريط محكي، يعالج أحداثا خيالية في زمان معين، وحيز محدد، تنهض بتمثيله شخصيات يصمم هندستها مؤلف أدبي"[1].وما عناصر العمل السردي إلا كل متكامل فيه .

كما نجد عدة لغات داخل اللسان الواحد، فهناك لغة الكتابة الإبداعية بعامة، وهنـــاك لغـــة الفلاسفة، ولغة القانون، ولغة رجال السياسة. فلغة القانون مثلا لغة وظيفية لا تتطور إلا بـــبطء، فغايتها تلقين مجموعة من المعارف والمواد القانونية. بينما اللغة الإبداعية لغة قابلة للتغير بحكم الخيال والحرية الفنية للأديب حين يكتب، وهي في السرد عمل فني جميل، هي كائن اجتمـــاعي ينمـــو ويتطور بتطور المستعمل، الذي يشترط فيه أن يمتلك لغة طبيعية، وهي التي تخضـــع إلى القـــوانين المعيارية التداولية، ومنه يصطنع السارد لغة إبداعية تخضع إلى قوانينه الخاصة التي أبدعها بها .

تشتغل لغة السرد على "قاعدة تماثلها مع اللغة الطبيعية، بحيث يشترط أن يكون السارد قـــد اكتسب هذه اللغة الأخيرة، ومن ثم فإنها لغة ثانوية (اصطناعية)، لا يمكن أن تفسر إلا في ضـــوء المرجعية الطبيعية"[2] ، إلى جانب هذا التماثل فإن لغة السرد تتجاوز نظـــام الجملـــة إلى نظـــام الخطاب، وما السرد فيها إلا جزء من هذا النظام العام .

إن اللغة شكل ومعنى "فالدلالات والمعاني الكامنة في النص لا يسبغها عليه قراؤه فحسب، بل إن البناء الفني ذاته هو الذي يوحي بها ويبثها من خلال شكله"[3] . غير أن بناء المعنى في الخطاب السردي يخترق النظام التركيبي للغة كما يلاحظ رولان بارت (ROLLAND BARTHES)"لا تلتزم اللغة بضوابطها، بل هناك تمدد واتساع على مستوى المعنى، أي ليس هناك تطابق بين شكل لغـــة السرد والمعنى الذي يصاحبه"[4] . فالذي نقرأه في سطور الرواية ليس بالضرورة هو المعنى المقصود.

---

1)– عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص 256 .

2)– يوسف الأطرش: الخطاب السردي ومكوناته من منظور "رولان بارت"، مجلة السرديات، العدد 01، جانفي 2004، مخبر السرد العربي جامعة منتوري، قسنطينة، ص 164 .

3)– محمد سالم محمد الأمين الطلبة: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر (دراسة نظرية تطبيقية في سيمانطيقا السرد)، مؤسسة الانتشار العربي بيروت، ط1، 2008، ص 31 .

4)– يوسف الأطرش: الخطاب السردي ومكوناته من منظور "رولان بارت" مجلة السرديات، ص 176 .

إنما قد يتعدى المعنى هذه السطور ويوجد خارجها، وهذه خاصية تتميز بها اللغة في السـرد الأدبي عامة، والسرد الروائي خاصة .

تعامل الشخصية (personnage) في السرد الروائي معاملتين: معاملة قديمة إذ لا يمكـن أن نتصور رواية دون طغيان شخصية يقحمها الروائي فيها، فهي كائن حي له وجود كما أنها تلعب الدور الأكبر في أي عمل روائي (روايات بلزاك، إميل زولا، نجيب محفوظ). بينما الروائيون الجدد قلصوا من دورها عبر النص الروائي، منذ أن وضعت الحرب العالمية الأولى أوزارهـا، فشـرعوا ينادون بضرورة إبطال دور الشخصية، والتشكيك في قيمتها الاجتماعية (روايات أندري جيـد، وجيمس جويس، وفيرجينيا وولف)، وأصبحت النظرة الجديدة إلى الشخصية تنهض على التسوية بينها وبين اللغة والمُشَكِّلاَت السردية الأخرى، فلا ينبغي لها أن تتبوأ تلك المترلة الرفيعة التي كانت تتبوؤها، لأنها تمثل صورة من صور الحياة الاجتماعية، كما أنه لا يمكن أن يوجد شيء خارج عن إطار اللغة (روايات ألان روب قريبي، وناطالي صاروط، وكلود سـيمون، وميشـال بيطـور. وصمويل بيكيت) [1] .

وفي الأخير نستخلص أن عناصر السرد جميعها في مستوى واحد، كلها ذات أهمية في العمـل السردي، لكنها تتفاوت فنيا لطبيعة العمل السردي، وحسب أهمية موضوعه. وعليـه يمكننـا أن نعتبرها وجوها له .

إن اللغة تعتبر حلقة جمع لعناصر أي عمل سردي، فهي ترجمان بين الكاتب والقارئ والناقد. فلا توجد شخصية مثلا خارج إطار اللغة سواء المكتوبة أو المنطوقة، ولا يمكن أن يتجسد المكـان أو الزمان إلا بها. صحيح أن الشخصية والمكان والزمان واللغة عناصر للسرد، لكن هل يمكـن أن نستغني عن اللغة يا ترى؟ لذا تعتبر اللغة المحرك الحيوي لعناصر السرد الأخرى .ولتناول العلاقة بين اللغة والشخصية الروائية سيتم تناول جملة من العناصر ابتداء بتعريف اللغة الروائية .

1- تعريف اللغة الروائية:

اللغة هي أساس الجمال في العمل الإبداعي عامة والعمل الروائي خاصة، إذ ينهض تشـكيله على اللغة، التي هي "في ذاتها فن جمعي في التعبير، وتنطوي على عدد معين من العوامل الجماليـة

---

1)- ينظر: عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص 105 .

الصوتية، والإيقاعية، والرمزية، والصرفية التي لا تشاركها بها تماما أية لغة أخـــرى"[1] ، فهـــي في القديم مجرد أدوات، أو وسيلة يعبر المبدع من خلالها عن أفكاره وأغراضه، أما الآن فلديها مكانة أساسية في العمل الأدبي، ذلك أن الأدب لا ينتج إلا بها، كما أنها العمود الفقري لبنيـــة الروايـــة حيث لا يمكن لأي عمل أدبي أن يكون إلا بوجود اللغة ونشاطها. كما نجد أن "أمر الكتابة قائم على العمل البارع باللغة، والنسج بألفاظها في دائرة نظامها"[2] ، وهذا النسج الرفيع لا نجده إلا في مقدور الفنانين المتألقين والكتاب البارعين .

لكن قبل أن نتحدث عن مفهوم اللغة الروائية، نود أن ننبه إلى أن أي لغة أدبية لا يمكن تحليلها سوى من خلال تمظهراتها المتعددة، لأن "الاقتصار منها على مستوى واحد سيعمل على تغييـــب العديد من عوالمها الفنية الجمالية"[3]. فلغة الرواية لا يجوز وصفها ولا تحليلها في مستوى واحـــد لأنها تعد نظام لغات و"الكلمة الروائية لا تخصب في الانفراد بل في الاجتماع، تشع في الآخر، لا تحيا بصوت واحد بل بالتعدد"[4].كما لا يتضح العمل السردي إلا بعد الانتهاء من قراءته ككل .

هذه المستويات المتعددة للغة تتمظهر دائما في أشكال متميزة، تبعا للظروف المنتجـــة للـــنص والبناء، والرؤية الكونية للمبدع، فكانت الرواية في نظر باختين (Bakhtine) هي: التنـــوع الأدبي والاجتماعي المنظم للغات والأصوات والملفوظات والمواقف الايديولوجية المتصارعة. فلغة الرواية ليست نسقية ثابتة، وإنما هي مملوءة بالقصدية والوعي والنسبية، لذلك كانت الرواية الجنس الأنجح قدرة على تصوير الواقع والإحساس به، وذلك عن طريق تنويع لغتها، بتنوعها الشكلي الذي يعد من نتائج التشخيص الأدبي، الذي يحول خطاب الرواية إلى نص ثنائي الصوت[5] .

فاللغة الروائية لها دلالات تشع إحداها على الأخرى حواريا، فهي ليست لغة واحدة، بل هي لغات متعددة الأشكال، تسهم في تمييز جنسها عن الخطابات الأخرى "فينبغي أن يتحول الاهتمام إلى بنية الشكل الروائي، لأنه المسؤول عن أدبية الرواية، فهي تقوم أساسا على الإخراج الفني الذي

---

1)– إدوارد سابير وآخرون: اللغة والخطاب الأدبي (مقالات لغوية في الأدب)، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1993، ص33.

2)– عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص 129 .

3)– محمد سالم محمد الأمين الطلبة: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، (دراسة نظرية تطبيقية في سيمانطيقا السرد)، ص 31 .

4)– نبيل سليمان: فتنة السرد والنقد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 1994، ص 128 .

5)– ينظر: محمد سالم محمد الأمين: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر (دراسة نظرية تطبيقية في سيمانطيقا السرد)، ص 31– 32 .

يعتمده الروائي"[1]. إن ارتفاع مستوى عن مستوى آخر من اللغة في العمل الروائي لا ينبغي أن يُفضِي إلى الانفصال عنه، بل يجب اتصال المستوى اللغوي بالمستوى اللغوي الآخر، دون أن يحس القارئ بذلك الانفصال والاختلاف. وبمساءلة مباشرة: بأي لغة يكتب الروائي روايته؟ أيكتبها باللغة الفصحى، أم يكتبها باللغة العامية؟ أم يكتبها بلغة تقع وسطا بين كل ذلك؟

إن النظريات النقدية التي تنظر للرواية كانت تقوم إجراءاتها على أن يكتب الكاتب الروائي روايته بمستويين اثنين من اللغة، مستوى السرد ولغته فصيحة سليمة راقية، ومستوى الحوار وتكون لغته عامية، أمثال إحسان عبد القدوس ويوسف السباعي. ولكن العيب في استعمال مستويين في لغة الرواية والقصة، هو أن لغة الحوار العامية المحلية لا يفهمها أساسا إلا الشعب الذي يتحدثها أصلا، فتجعل القراء يكابدون أشد المكابدة وهم يحاولون قراءة ذلك الكم من العامية، مما يؤدي في مثل هذه الحالات إلى بلبلة وسوء فهم، وهذا ما تعكسه لنا الروايات المصرية والأقاصيص العراقية. ويذهب محمد يوسف نجم إلى "أنه ليس ثمة مبرر فني يمنع من استعمال اللغة العامية في الحوار، بل إن طبيعة رسم الشخصية في القصة تتطلب ذلك وتعتمد عليه اعتمادا كبيرا، إلا أن كتابنا يدخلون في حسابهم طبقات القراء وبيئاتهم"[2].فاللغة العامية لا يفهمها كل من يقرأها عكس اللغة الفصحى البسيطة التي لا تعقيد فيها .

إن اختيار لغة الرواية ليس أمرا ميسورا، لكننا نميل إلى إمكانية "تبني لغة شعرية في الرواية ولكن ليست كالشعر،ولغة عالية المستوى ولكن ليست بالمقدار الذي تصبح فيه تقعرا وتفيقها"[3].كما أنه يُفضَّل أن لا تُتخذ العامية لغة في كتابة الحوار دائما، وإنما "يترك للغة الحرية المطلقة لتعمل بنفسها عبر العمل الإبداعي"[4].وهذا ما يصنع جمالية الأعمال السردية .

وفي هذه البحث لن يسمح الوقت ولا طبيعة العمل بتناول اللغة الروائية بكل تمظهراتها، هذه اللغة الروائية التي يمكن أن يقال عنها بأنها لغة قلقة، متحولة متغيرة بحكم تعامل المبدعين معها تعاملا فنيا .

---

1)– علال سنقوقة: المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية (دراسة)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000 ، ص 36 .

2)– محمد يوسف نجم: فن القصة، دار الثقافة، بيروت، دت، ص 122 .

3)– عبد الملك مرتاض: في نظرية السرد (بحث في تقنيات السرد)، ص 126 .

4)– المرجع نفسه: ص 122 .

لكن قد يحصل أن تطاوع اللغة العمل السردي فلا نشعر ونحن نقرؤها بنشاز في عباراتها ولا ثقل في معانيها. إذ أن لغة السرد لا يجب أن يفرضها الكاتب بل عليه أن ينساق مع طبيعة موضوعه، فإما أن يرتقي بعمله من خلال لغته إن كان لا يهمه سوى الصنعة اللفظية وبالتالي إهمال المضمون، وإما أن يركز على هذا الأخير وعليه تكون لغته مطواعة لفكره، فلا يتكلف في إخراجها ولا صقلها. ومنه اللغة الروائية لا نجدها واحدة عند كل الكتاب، بل إن لكل كاتب روائي لغته في السرد .

2- طرق التعامل مع اللغة في الرواية:

الواقع أن النص الروائي لا نجده في اللغة، رغم أنها تكوِّن مادته الأساسية، فهو ينحت في سطح اللغة ويغور في أعماقها، في حركة عمودية بحثا عن المعنى "فعملية الكتابة تتطلب بحثا عن الذات، وهي في الوقت نفسه بحث عن الشيء الذي يتكون في اللغة، بحيث إن الرغبة تنساب في كل عملية الإبداع الروائي، ذلك أن علاقة الكاتب باللغة يمكن أن تكون على صورة علاقة الفرد بالجسد"[(1)] . كما أن الواقع في الرواية لا يعود إلى الواقع المادي الخارجي، فالرواية فن أدبي بحت بمعنى أنها لا تقيم بالضرورة علاقة محددة مع الواقع التجريبي، بل تسعى إلى تحريك الحياة، وتوليد المعاني وتوزيعها توزيعا يضمن لها البقاء .

وهكذا فإن اللغة في الرواية تعامل على عدة طرق منها: أنها مادة الأثر الأدبي، وبها يتشكل فهي لها أهمية كبيرة في ذاتها لأنها تصنع أدبية العمل، وبها يرتفع إلى أفضل المراتب. فاللغة الفصيحة السليمة تجعلنا نتذوقها، ونحترمها، ونحللها تحليلا يناسبها. وكلما ارتقت ارتقى معها العمل الأدبي.

اللغة شكل ومعنى معا، يستلزم منا أن نوازن بينهما، فلا الأشكال المتعددة ولا المعاني المفهومة تُغيِّبُ من دلالة اللغة، بل هي تكثفها وتخرجها من المعاني السطحية التي قد تفهم، إلى المعاني الجوهرية الكامنة فيها إذ يذهب "بعض الماركسيين إلى أن اللغة ببساطة وسيلة لإرغام الناس على الاعتقاد بأفكار خاطئة، أو أفكار ليست في صالحهم"[(2)] ، ونعتقد أن هذه الأفكار الخاطئة ناجمة عما قلناه؛ من الفهم السطحي للغة، فلا نعاملها على أنها شيء ينقل لنا واقع الحياة بصورة واقعية.

---

1)– بسام بركة وآخرون: مبادئ تحليل النصوص الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط1، 2002، ص 55- 56 .

2)– سارة ميلز: الخطاب، معهد الدراسات الثقافية، جامعة شفيلد (بريطانيا)، تر: يوسف بغول، منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، جامعة منتوري، قسنطينة، 2004، ص 33 .

بل بصورة فنية، وهكذا يجب الحرص في تعاملنا معها "وبالتالي فإن تحليل المحتوى متوقـف علـى تفكيك دلالات الشكل، الناجمة عن طبيعة الصراعات الداخلية فيه من جهة وعن المعارف المُنجبةِ له (سواء تلك التي مبعثها المبدع أو الجماعة أو القراء) من جهة ثانية"[1] .

ترتبط قيمة اللغة ومعناها أساسا بعلاقتها بالمجتمع والبيئة التي أنتجتها. وهذه إشارة إلى العامية في الحوار، الذي يعد الجانب الحيوي في الرواية، ومحركها عن طريق تعبير الشخصيات عن مواقفها وتوجهاتها، ومشاعرها ورغباتها، فإهمال الحوار بسبب اللغة العامية فيه، يعني سكون وموت الجانب الحي في الرواية، بل موت الرواية في حد ذاتها. لذا وجب الاهتمام بلغة الحوار قراءة وتفهما، حتى وإن تفاوت من شخص لآخر، فهو يعد قراءة وهذه الأخيرة تعد صحيحة تبعا لاختلاف مشارب وثقافات القراء .

كما أن تفاوت مستوى الشخصيات الثقافي والعلمي والاجتماعي، له دورٌ في الحكم علـى لغتهم فلا ينبغي أن يتحدث العالم بلغة الجاهل، ولا الأمي بلغة المثقف، لأن ذلك يعـد خرقـا لتقنيات الكتابة المتعارف عليها. ومن هنا فاللغة الطبيعية ما ذكرت على ألسنة شخصياتها المكلفـة بها، وقد نجد في بعض الروايات تساوي معظم الشخوص في مستوى لغتهم، وعليه ما يهمنا في أي عمل سردي هو اللغة في حد ذاتها، باعتبارها وسيلة من وسائل التعامل بين الشخصيات .

3- تعريف الشخصية الروائية:

تعد الشخصية الروائية من بين أهم المكونات السردية في الرواية، لما تلعبه من دور رئيسي في إنتاج "الأحداث بتفاعلها مع الواقع أو الطبيعة، أو تصارعها معها"[2] ، بل إن هناك من النقاد من يذهب إلى أن الرواية في عرفهم هي: "فن الشخصية"[3] ، وذلك لأنها تقوم بدور مهم في نطـاق الرواية، فهي العامل الأساسي الذي يربط بين الأحداث والأمكنة، وهي التي تمـنح الـنص الأدبي معناه وكنهه. من هذا المنطلق تكون كل حكاية حكاية أشخاص "يدل على ذلك أن عددا كـبيرا من الروايات ترتبط عناوينها بالشخصيات فيها، سواء أكانت هذه العناوين أسماء علم أم صـفات

1)- محمد سالم محمد الأمين الطلبة: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر (دراسة نظرية تطبيقية في سيمانطيقا السرد)، ص 34 .

2)- محمد علي سلامة: الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2007، ص 11 .

3)- المرجع نفسه: ص 11 .

لها، مثل: (قنديل أم هاشم) ليحيى حقي، و(الشحاذ) لنجيب محفوظ"[1] ، من هنا تعددت الكتابات النظرية والبحوث التطبيقية التي تناولت الشخصية الروائية ومفاهيمها .

وقد اختلفت نظريات النقاد والكتاب حول فعالية الشخصية، وبنيتها في الخطابات الروائية والقصصية حتى أن الاتجاهات الحديثة والدراسات الأدبية في النقد "لم تستطع أن تتجاهل دور الشخصية، بل إن بعضهم يأخذها منطلقا للبحث في لغة النص"[2]. ولا يزال البحث مستمرا عن مكانة عنصر الشخصية ضمن بُنى النصوص السردية، لما تلعبه من دور في المعمار الروائي، ويبدو أن هذه الأهمية هي التي دفعت بالناقد الفرنسي رولان بارت، لأن يعبر عن فعالية وجود عنصر الشخصية في النص بقوله: "ويمكننا أن نقول أنه ليس ثمة قصة واحدة في العالم من غير شخصيات"[3].فالشخصية مكون سردي ضروري لبناء أي عمل أدبي .

وقبل الحديث عن الشخصية الروائية، يجب أن نفرق بينها وبين الشخصية الإنسانية "فمخترع الشخصية الروائية إنسان مثلنا، ولهذا فهو ينتقي من عالم الشخصية ما يكفي ذكره في الرواية للتعبير عن الفكرة"[4]. كما أن الشخصية الروائية ليست وجودا واقعيا كما هي الشخصية الإنسانية، بل هي مفهوم تخييلي تدل عليه التغيرات المستخدمة في الرواية. كما أن رسم الشخصيات القصصية لا يقتصر على نطاق الملاحظة المباشرة فقط، بل على امكانيات الشخصية الإنسانية ولطاقاتها الكامنة. إذ "لا يتحقق الخلود للشخصية الروائية بفضل أطروحاتها أو خطابها الايديولوجي، بل بفضل غناها الإنساني وفاعليتها في تحريك العالم الروائي"[5] . وتختلف الشخصيات الروائية عن الشخوص الطبيعيين "في أنها نموذج قياسي من السمات المتماسكة"[6] .

---

1)– بسام بركة وآخرون: مبادئ تحليل النصوص الأدبية، ص 85 .

2)– محمد علي سلامة: الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، ص 11 .

3)– شريبط أحمد شريبط: سيميائية الشخصية الروائية ، أعمال ملتقى معهد اللغة العربية وآدابها، السيميائية والنص الأدبي، 17/16/15 ماي 1995، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر،ص 194 .

4)– إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، 2003، ص173.

5)– نبيل سليمان: فتنة السرد والنقد، ص 224 .

6)– إبراهيم فتحي: تطور أدوات الصياغة الروائية من الواقعية إلى الحداثة، فصول، العدد 68، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،دت، ص371 .

وبما أن الرواية عمل فني "فإن من المستحيل أن تحيا إحدى شخصيات الرواية خـــارج الكتـــاب المسمى رواية"[1].وبالتالي تختلف الشخصيات من رواية لأخرى .

وهكذا فإذا كانت براعة الروائي تقاس بقدرته على خلق الشخصيات كما يقال، فإن هـــذا المفهوم ظل ولمدة غير قصيرة مجالا للخلط والغموض، ومن مظاهر ذلك مثلا الجمع وبشـــكل آلي بين مفهومين مختلفين هما الشخص والشخصية، (personne/personnage) للتقارب الموجـــود بينهما، فقد كانت الشخصية في الرواية غير متميزة عن الشخص في الحياة اليومية. كما ظل مفهوم الشخصية غير واضح ولفترة طويلة من كل تحديد نظري أو إجرائي دقيق. مما جعلها تعتـــبر مـــن "أكثر جوانب الشعرية غموضا، وأقلها إثارة لاهتمام النقاد والباحثين"[2] ، لذا وجـــب التمييـــز بينهما.

لا تتعدى الشخصية الروائية مجرد علامة فقط على الشخصية في الواقع. ويقصد بالشـــخص ذلك الإنسان الفرد كما هو موجود في الواقع بكل أفعاله وأعماله. أما الشخصية الروائية فيقصـــد بها الشخص داخل العمل الروائي، "الشخص كائن حي ينتمي لما هو واقعي وحقيقي لا متخيل، له تاريخه وماضيه، أما الشخصية فليس لها لا ماض ولا مستقبل"[3]. بالإضافة إلى أن المنطق الـــدلالي للغة العربية المتعارفة بين الناس، يقتضي أن يكون الشخص هو الفرد المسجل في البلدية، والذي له تاريخ ميلاد، والذي يولد ثم يموت فعلا "بينما إطلاق الشخصية لا يخلو من عمومية المعنى في اللغة العربية، زئبقي الدلالة"[4]. إذ قد تُطلق الشخصية على غير إنسان مثلا .

إن الدراسات الحديثة قد نظرت للشخصية نظرة مغايرة لما كانت عليه من قبـــل، وتعاملـــت معها تعاملا خاصا حيث اعتبرها التحليل البنيوي بمثابة دليل (signe) له وجهـــان: أحـــدهما دال (signifiant) والآخر مدلول (signifié)، فتكون الشخصية بمثابة دال عندما "تتخذ عدة أسماء أو صفات تلخص هويتها"[5] ، أما الشخصية كمدلول "فهي مجموع ما يقال عنها بواســـطة جمـــل

1)– إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص 173 .

2)– حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء– الزمن– الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص 207 .

3)– عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص السردي (مقاربة نظرية)، مطبعة ومكتبة الأمنية، الرباط، ط1، 1999، ص 45 .

4)– عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص 85 .

5)– حميد لحمداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 2000، ص51.

متفرقة في النص، أو بواسطة تصريحاتها وأقوالها وسلوكها"[1] ، كما أنها تعتبر كمــــرفيم مــــزدوج التمفصل، يتميز في البداية بكونه لا يحيل على أي شيء ولا يعنيه، فهو بذلك فارغ من كل دلالة مسبقة، ومن ثم فهو يشكو في البداية من الفراغ الدلالي، "غير أنه سرعان ما يغدو مشحونا كلما تقدم السرد"[2]. الشخصية تركيب أبدعته مخيلة الروائي وجسدته اللغة، ويستطيع الروائي التحكم فيها بشكل مباشر لكي تخدم غرضه، كونها مخلوقات ورقية صنعها بيده، تتشكل ملامحها تــــدريجيا عبر المسار السردي، كما أنها "تولد عبر السرد ويتشكل الجسم الروائي مــــن الملامــــح الظـــاهرة والمضمرة للشخصيات"[3]. إن الشخصيات الروائية كائنات صماء فضاؤها اللغة تتحرك بـــوحي الكاتب، تقوم "بمهمة التعبير عن الرؤى الايديولوجية المتباينـــة أو المتشـــابهة بوســـائل مختلفـــة، ومواصفات متباينة تبعا لطبيعة البناء الفني الذي يعتمده الكاتب"[4] ، فالأشخاص الذين يختـــارهم الكاتب من واقعه الاجتماعي، ما إن يدخلوا الرواية حتى ينفصلوا عن ذواتهم الأولى وتتحقق لهم ذوات جديدة يرسمها النص، فهي لا تحيلنا بالضرورة إلى واقع ملموس، لأن لكل كائن منها عالمه الذي يتحرك فيه .

إن القول بالتمييز بين الشخص والشخصية، لا يعني أبدا حذف العلاقة بينهما نهائيا. فالراوي قد يلتقط أوصاف شخصياته من شخصيات قابلها في حياته، فهو يقتبس منها ما هو بحاجة إليـــه ليشكل شخصياته الروائية. وقد اعترف ترجنيف "بأنه لا يســـتطيع أن يخلـــق شخصـــية مـــن الشخصيات، إلا إذا سلط قوة خياله على شخصية حية من الشخصيات التي تتحرك مـــن حولـــه ولولا عثوره على مثل هذه الشخصيات، لما استطاع أن يقدم لقرائه شخصية حية واحدة"[5]،وعليه واحدة"[5]،وعليه لا يمكن إنكار دور خيال الكاتب في رسم شخصياته، وعلى قدرته على تمثيـــل دور الشخصية التي يريد رسمها .

وتعامل الشخصية في الرواية عدة معاملات، تظهر في المراحل الثلاث التي مرت بها، المرحلـــة الأولى وتمثل مستوى الازدهار، وارتبطت بازدهار الرواية التاريخية والاجتماعية، حيث كانت كل شيء فيهما، ثم لما وضعت الحرب العالمية الأولى أوزارها حدث الاهتزاز والتشـــكيك في قيمـــة

---

1)– حميد لحمداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي) ص 51 .

2)– عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي، ص 47 .

3)– محمد ساري: نظرية السرد الحديثة، مجلة السرديات، ص 27 .

4)– علال سنقوقة: المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية، ص 39 .

5)– محمد يوسف نجم: فن القصة، ص 90- 91 .

شخصيات الرواية، وصدق تمثيلها لصور الحياة الاجتماعية، فكانت مرحلة وسطى، ثم لم تكد الحرب العالمية الثانية تضع أوزارها حتى نشأت مدرسة للرواية الجديدة متمردة على الحياة، رافضة لوجود الشخصية على أنها تمثل صورة من صور الحياة الاجتماعية، وأنها ليست إلا مجرد عنصر من عناصر المشكلات السردية، فاختلفت بذلك نظرة الكتاب للشخصيات التي خلقوها [1].

وبهذا تعدد وتنوع مفهوم الشخصية في الدراسات النقدية الحديثة، وخصوصا البحوث والدراسات التي اهتمت بتحليل الأعمال السردية، فحاول النقد الشكلاني ممثلا في أبحاث فلاديمير بروب (vladimir propp) ، ونقد علم الدلالة المعاصر ممثلا في أبحاث غريماس (A.J.Greimas) تحديد مفهوم الشخصية في الحكي، بالنظر إلى الشخصية "كمجموعة من العلامات والبنيات، التي تستمد وجودها وكيانها المستقل من داخل النص، وهي بذلك تتطلب أن ينظر إليها في ذاتها ومقوماتها، التي تمنحها صفتها الشخصية المميزة، التي تكتسبها في علاقاتها مع غيرها من الشخصيات التي يزخر بها النص الحكائي"[2].

وقد أعطى غريماس فهما جديدا للشخصية في الحكي عندما ميز بين العامل والممثل، ويخرج لنا بما يسمى (الشخصية المجردة)، هكذا تصبح الشخصية مجرد دور ما في الحكي، يؤديه عامل أو ممثل. فالعامل قد يكون شخصا أو مجرد فكرة أو جمادا أو حيوانا، كما يمكن لعامل واحد أن يكون "ممثلا في الحكي بممثلين أو أكثر، كما أن ممثلا واحدا يمكن أن يقوم بأدوار عاملية متعددة"[3] ، وتتجسد الشخصية الروائية حسب بارت في كائنات من ورق، وتتخذ شكلا دالا من خلال اللغة، فهي "ليست خلقا نصيا من المؤلف"[4] ، لا يمكن فهمه ودراسته إلا من خلال المعطيات التي يقدمها النص من داخله .

نجد أن التباين في تحديد مفهوم الشخصية الروائية يتصل أساسا بتباين المناهج، التي تناولتها في النصوص الأدبية بالدراسة. فالشكلانيون الروس مثلا يرون بأن الشخصية القصصية، هي عبارة عن مجموعة من الخصائص والصفات الخارجة عن طبيعة القصة، وبما أن القصة مبنية وفق تسلسل سببي فإن هذه الخصائص الذاتية لكل شخصية لا تدخل فيها، "بل هناك أدوار معروفة سلفا توضع في

---

1)– ينظر: عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية(بحث في تقنيات السرد)، ص 104– 105 .

2)– سعيد يقطين: قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1997، ص 88 .

3)– حميد لحمداني:بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص 37 .

4)– بسام بركة وآخرون: مبادئ تحليل النصوص الأدبية ، ص 85 .

سياقها الشخصيات، سواء كانت بشرية أو غير بشرية"[1]. في حين يرى أصحاب مدرسة النقد الجديد ومنهم فيليب هامون (ph. hamon) ، بأن الشخصية الروائية هي تركيب يقوم به القارئ أكثر مما يقوم به النص. فالشخصية في حقيقتها شكل أجوف مملوء بعوامل مختلفة كالأحداث التي تقوم بها، أو الصفات التي تسقط عليها، أو الأفعال التي تنسب إليها. ويترتب عن هذا التصور أن تكون الشخصية الحكائية الواحدة متعددة الوجوه، وذلك بحسب تعدد القراء واختلاف تحليلاتهم .

لا يمكن تصور عمل سردي بدون شخصيات، هذه الأخيرة تتمايز عن بعضها البعض من خلال التقديم الذي قد تظهر فيه، إذ قد يعرفنا كاتب ما بشخصية جديدة تكون غير معروفة، أو يقوم بإخفاء أخرى عن طريق تجاهلها، لذا فالشخصية الروائية تحيا بمقدار تأثيرها في سير الأحداث وتموت إن كانت ساكنة لا دخل لها في تعقيد حبكة الرواية .

4- أنواع الشخصية الروائية:

يصنف النقد الشخصيات بحسب أطوارها عبر العمل الروائي، ووفق طريقة عرض الكاتب لها فإذا هناك ضروب من الشخصيات، بحيث نصادف الشخصية الرئيسية التي تقابلها الشخصية الثانوية، والشخصية المدورة والمسطحة، كما نصادف في الأعمال الروائية الشخصية الإيجابية والشخصية السلبية. وفيما يلي نجتهد في إلقاء بعض الضوء على هذه الأنواع من الشخصيات .

لقد كانت مسألة تصنيف الشخصيات الروائية من بين أهم الاهتمامات التي شغلت المنظرين مدة طويلة، حيث "تعتمد على عدد من التحديات الدقيقة المرتبطة بكيفية بناء الشخصية ووظيفتها داخل السرد"[2] . وقد نجد أول هذه التصنيفات الشكلية البسيطة، تلك التي تركز على "أهمية الدور المسند لكل شخصية في النص"[3] ، والذي أدى إلى استخلاص تصنيف يقوم على مقابلة الشخصيات الرئيسية بالثانوية (principaux / secondaires). فتبعا لأهمية الدور الذي تقوم به الشخصية في الحكي تكون رئيسية (البطل) أو ثانوية. وبحسب وظيفتها كذلك. وهكذا فعملية البناء الروائي لا تكتمل، إلا إذا راوح الروائي بين الشخصية الرئيسية والشخصيات الثانوية.

---

1)- عمرو عيلان: الايديولوجيا وبنية الخطاب الروائي (دراسة سوسيوبنائية في روايات عبد الحميد بن هدوقة)، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، ط1، 2001، ص 203- 204 .

2)- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن – الشخصية)، ص 215 .

3)- عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي، ص 78 .

لأن صفات وسلوكات الشخصية الرئيسية لا ترقى إلى المستوى المطلوب، إلا بمساعدة الشخصيات الثانوية لها .

كما يتصل هذا التصنيف بارتباطه بالأحداث، لذلك نجد السارد يتفنن في خلق شخصـياته لتكون دائمة الحركة والنشاط. الشخصية الرئيسية "هي التي تدور حولها أو بها الأحداث، وتظهر أكثر من الشخصيات الأخرى، ويكون حديث الشخوص الأخرى حولها "[1]. كما لا تطغى أي شخصية عليها، لأنها "الفاعل المركزي ومركز جذب وتوجيه مختلف أفعال باقي الشخصيات"[2] . أما الشخصيات الثانوية فتضيء جوانب الشخصية الرئيسية المجهولة والخفية وتبرز صفاتها، ومن ثمة فهي تبرز الفكرة التي يريد الكاتب إظهارها .

معنى هذا أن الشخصية الثانوية لها مكانتها أو دورها في الرواية، والكاتب المتمكن من يهتم بشخصياته الثانوية، مثل عنايته ببطله .

أما التصنيف الشكلي الثاني فيقسم الشخصيات الروائية إلى شخصيات مدورة (Round characters) ، وشخصيات مسطحة (Flat characters) ، وقد اصطنع هذين المصطلحين الروائي والناقد الإنجليزي فوستر (E. M Foster) في كتابه:
(Aspects of The novel) و"مقياس الحكم فيما، إذا كانت شخصية كثيفة في أن تكون مؤهلة لأن تفاجئنا بطريقة مقنعة، وإن لم تفاجئنا فإنها مسطحة"[3]. غير أن هذا التعريف في التمييز بين الصنفين لا يكاد يخلو من نقائص، فهو تعريف يمكن أن يسري على قارئ دون آخر، فهناك من لا يسمح لمثل هذه الشخصية بأن تفاجئهُ بسهولة، وبناء على اقتناعه أو عدم اقتناعه سيتحدد موقفه من تعيين صنف الشخصية التي يتعامل معها .

فالشخصية المسطحة ذات بعد واحد، تصرفاتها مستقيمة في اتجاه محدد حتى نهاية العمل وبالتالي فهي غير قابلة للتطور، لأن الكاتب يرسمها من البداية وقد اكتملت، والتغير الذي قد يطرأ عليها من "خارجها كأن تتغير العلاقات مع باقي الشخوص، كما هو الحال في أبطال قصص المغامرات والقصص البوليسية"[4] ، ويسميها النقاد الشخصيات الجامدة أو الجاهزة أو النمطية

1)– عبد القادر أبو شريفة وآخرون: مدخل إلى تحليل النص الأدبي، ص 135 .

2)– سعيد يقطين: قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، ص 216 .

3)– تزفيطان تودوروف: مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005، ص 75- 76 .

4)– عبد القادر أبو شريفة وآخرون: مدخل إلى تحليل النص الأدبي، ص 134 .

أوالثابتة أو السلبية، ولهذه الشخصية أهمية كبيرة لدى الكاتب لأنه بالإمكان التعبير عنـــها بجملـــة واحدة، وتخدم بذلك فكرته طوال الرواية، غير أن "الكاتب يحتاج إلى جهد كبير للحفاظ علـــى النمط الذي يريد وضع الشخصية فيه"(1).وذلك بحسب طبيعتها .

أما الشخصية المدورة فهي التي تتغير وتتطور، بتغير الظروف الإنسانية وتطور حوادث القصة وتتكشف للقارئ تدريجيا نتيجة لتفاعلها المستمر مع هذه الحوادث. "وهي تلك المركبة المعقدة التي لا تستقر على حال، ولا تصطلي لها نار، ولا يستطيع المتلقي أن يعرف مسبقا ماذا سيؤول إليـــه أمرها"(2) ، ويسمي النقاد هذا النوع كذلك: بالنامية أو المتطـــورة أو المســـتديرة أو المكثفـــة أو الإيجابية .

والجدير بالذكر أن الذوق الحديث يفضل الشخصية المدورة على الشخصية المسطحة كـــون المدورة أقدر على التأثير، وهي واسعة أو محور اهتمام لجملة من الشخصيات الأخرى عبر العمـــل الروائي. إنها شخصية مغامرة شجاعة تؤثر في غيرها تأثيرا واســـعا، كمـــا لا يمكـــن أن تكـــون الشخصية المركزية في العمل الروائي إلا بفضل الشخصيات الثانوية، وهكـــذا يكمـــل النوعـــان بعضهما البعض .

ثم تعددت التصنيفات بعد ذلك، وهي تنظر إلى الشخصية من زاوية دورها النصي الذي تقوم به، وتركز على العلاقات الشكلية الخالصة التي تربط بينها، فنجد فيليب هـــامون (ph.hamon) يصنف الشخصيات الروائية إلى ثلاث فئات، يرى أنها تغطي مجموع الإنتاج الحكائي، فهناك أولا:

– **فئة الشخصيات المرجعية** (Personnages rèfèrentiels): وضمنها الشخصيات التاريخية (الأمير عبد القادر في رواية نجمة) ، والشخصيات الأسطورية (زوس، فينوس) ، والشخصـــيات المجازية (الحب، الحقد) ، والشخصيات الاجتماعية (العامل، الفارس، المتشرد) " كلها تحيل علـــى معنى ثابت ثبتته ثقافة الأدوار، وبرامج واستعمالات مقبولة، يرتبط وضوحها مباشرة بدرجة إسهام القارئ في هذه الثقافة"(3)، أي أن هذه الأنواع تميل إلى معنى ثابت تفرضه ثقافة يشارك القارئ في

1)– محمد علي سلامة: الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، ص 20 .

2)– عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية(بحث في تقنيات السرد)، ص 101 .

3)– رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص(عربي– إنجليزي – فرنسي)، دار الحكمة، الجزائر، فيفري 2000، ص 130 .

تشكيلها .

– ثم فئة الشخصيات الواصلة (personnages embrayeurs): الناطقة باسم المؤلف وأكثر ما تعبر عن الرواة والأدباء والفنانين، "إنها علامات حضور الكاتب، القارئ، أو نوابهم في النص"[1] ، هي شخصيات ناطقة بلسانهم، كجوقات المأساة القديمة .

– وأخيرا هناك فئة الشخصيات المتكررة (Personnages anaphoriques): وهي التي تبشر بخير، أو تنذر في الحلم، وظيفتها التنظيم والتوحيد، كما أنها أدلة مقوية لذاكرة القارئ تساعده على فهم العمل، بالإضافة إلى ذلك فهي "تزامن الشخصيات المخبرة، التي اعترف بروب بأهميتها من حيث إسهامها في تثبيت الوصل بين الوظائف، بين خطف الملكة وذهاب البطل"[2] . بأن تقوم الشخصية المخبرة بالتدخل، فتشعر أو تخبر البطل أن الملكة خطفت .

هذه هي أهم تصنيفات الشخصيات، لكن هناك تصنيفات أخرى حسب جوانبها ومدى ثرائها، وحسب نوعية مسارها في القص وأهميتها و وظائفها. وتجدر الإشارة إلى أن هذه التقسيمات لا توجد كلها في العمل الروائي الواحد، بل تتفاوت من رواية لأخرى .

5– علاقات الشخصية الروائية:

تقوم بين الشخصية الروائية وعناصر السرد الأخرى علاقات، تجعل مكونات العمل السردي مكملة لبعضها البعض، في النهوض بحيويته. ومن بين هذه العلاقات ما سيتناول في هذا العنصر .

أ– الشخصية والراوي:

يقوم السرد على راو يأخذ على عاتقه سرد الحوادث ووصف الأماكن، وتقديم الشخصيات ونقل كلامها والتعبير عن أفكارها ومشاعرها وأحاسيسها، وفي هذه الحالة فالراوي "يقوم بوظائف تختلف عن وظيفتها[الشخصية] ويسمح له بالحركة في زمان ومكان أكثر اتساعا من زمانها ومكانها"[3]، فهو واحد من شخوص الرواية، ينتمي إلى عالم غير العالم الذي تتحرك فيه الشخصية الروائية، فبينما تقوم الشخصيات بصناعة الأفعال والأقوال والأفكار التي تحرك العالم الخيالي، فإن

---

1)– رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص (عربي–إنجليزي–فرنسي)، ص 130 .

2)– المرجع نفسه: ص 130– 131 .

3)– عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط2، 1996، ص 17 .

دور الراوي أوسع وأشمل يتمثل في عرض هذا العالم كله من زاوية رؤية معينة، "متعلقة بالتقنية المستخدمة لحكي القصة المتخيلة"[1]. فالشخصيات تعمل وتتحدث وتفكر، والراوي يرصد ما تفعله الشخصيات وما تقوله وتفكر فيه ثم يعرضه .

فالراوي إذن غير الشخصية وغير المؤلف "بل هو موقع خيالي ومقالي يصنعه المؤلف داخل النص"[2] ، فهو أوسع مجالا من المؤلف وأكثر مرونة، لأنه قد يتعدد ويتنوع ويتطور في النص الواحد، حسب الصورة التي يقتضيها العمل القصصي. كما قد يظهر ظهورا قويا يعلو صوته على جميع الأصوات، كأن يتحدث بضمير المتكلم (أنا) معبرا بذلك عن موقفه صراحة. فالمؤلف والراوي والشخصيات هي الجهات الثلاث التي لها حق القول في الرواية، فكلما اقترب الراوي من المؤلف ارتفع صوته، وانخفضت أصوات الشخصيات، حتى يصبح هو المتكلم الوحيد في القصة . "وكلما ابتعد الراوي عن صوت المؤلف والتحم بأصوات الشخصيات ارتفعت أصوات الشخصيات، وتميزت لهجاتها وأصبحت تتحدث هي بما تريد قوله دون وساطة أو وصاية من الراوي"[3]، أو السارد .

وظهور الراوي ما هو إلا طغيان للذات الساردة ولرؤيتها، فهو بصورته المتكاملة عبارة عن "ذات، رؤية خيالية وقولية، وموقع وسلطة مستقلة عن المؤلف والشخصيات"[4]. وبالتالي فهو يتخذ موقعا أو مواقع تتشكل من خلالها زاوية الرؤية التي تحدد دلالة الرواية ومسارها، وبذلك فإن الصورة التي يضعها الراوي لنفسه هنا أوضح من الصورة التي يضعها للشخصية التي تدور القصة حولها، وصوته يطفو تماما على صوتها، "لأنه لا وجود لهذه الشخصية دون وجود شخصية الراوي ورؤيته وصوته"[5]. لأن الراوي الظاهر ذات وموقع ورؤية، وظيفته التنسيق بين الأحداث والشخصيات الأخرى وفواعلها، لنصل إلى أن رؤية الراوي هي "ذلك المفهوم الذي جاء ليحل محل وجهة النظر، أو المنظور في الدراسات ما قبل السردية"[6] ، فقد يكون الراوي في ذاته واحدا من الشخوص الفاعلة داخل العالم الروائي، وبالتالي تتعدد الأصوات في غيبة العلامات الدالة على

---

1)– حميد لحمداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص 46 .

2)– عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، ص 17 .

3)– المرجع نفسه: ص 25 .

4)– المرجع نفسه: ص 26 .

5)– المرجع نفسه: ص 81- 82 .

6)– سعيد يقطين: الكلام والخبر، (مقدمة للسرد العربي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1997، ص 225 .

ملامح صورة الراوي ولهجته، ومنه "لا يضطلع المنتج الفعلي للملفوظ بهذا الملفوظ، أي لا يشعر بأنه مسؤول عنه"[1].

وفي ظل هذا الراوي غير الظاهر لا نلمح ذات الراوي فهو موقع ورؤية فقط، ويكتفي المؤلف هنا بتحديد الموقع الذي ترصد منه الأحداث والأقوال والأفكار، فالراوي هنا بمثابة كاميرا خفية في زاوية من زوايا العالم المصور. تلتقط ما يقع في محيطها وما يمتد إليه مرماها، فيسود أسلوب العرض المعتمد على الحوار "وتبرز صور الشخصيات من خلال أفعالها وكلامها وأفكارها ، وتقوم الموضوعية القائمة على العرض"[2] ، كما أن هذا الراوي لا يأتي بهذه الصورة مستقلا منفردا بالرواية، بل لابد من وجود مواضيع يطل فيها برأسه، لأن الرواية لا يمكن أن تكون حوارا فقط .

وتعدد أصوات الشخصيات لا يعني بالضرورة تعدد أنماط الرؤية، كون صوت الراوي يختلف عن صوت الشخصيات، فهو راو عالم بكل شيء يتشخص في أي شخصية أراد، فتكون على إثره "بمثابة الناطق الرسمي بلسانه"[3] . ويستخدم الناقد الفرنسي جان بويون (Jean.Pouillon) معيارا آخر لقياس درجة علم الراوي هو:"درجة اتساع المنظور أو الرؤية التي تبناها الراوي"[4]. فكلما كانت رؤية الراوي أكثر اتساعا كانت معرفته أكثر وأشمل والعكس، ونجد أن الرؤية "متعلقة بالتقنية المستخدمة لحكي القصة المتخيلة، وأن الذي يحدد شروط اختيار هذه التقنية دون غيرها هو الغاية التي يهدف إليها الكاتب عبر الراوي"[5]، فالغاية المرجوة للكاتب تبرر تقنية الرؤية .

يميز الشكلاني الروسي توماتشفسكي (Tomachevski) بين نمطين من أنماط السرد "سرد موضوعي (Objectif) ، وسرد ذاتي (Subjectif). ففي نظام السرد الموضوعي يكون الكاتب مطلعا على كل شيء، حتى الأفكار السرية للأبطال. أما في نظام السرد الذاتي فإننا نتتبع الحكي من خلال عيني الراوي (أو طرف مستمع)، متوفرين على تفسير لكل خبر: متى وكيف عرفه الراوي(أو المستمع) نفسه"[6] ، ففي النوع الأول يكون الكاتب مقابلا للراوي المحايد، الذي لا

1)– دومينيك مونقانو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005، ص 90 .

2)– عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، ص 89 .

3)– عبد القادر أبو شريفة وآخرون: مدخل إلى تحليل النص الأدبي، ص 136 .

4)– عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، ص 103 .

5)– حميد لحمداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص 46 .

6)– الشكلانيون الروس: نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)، تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1982، ص 189 .

يتدخل ليفسر الأحداث، أما السرد الذاتي فالأحداث لا تقدم إلا من زاوية نظر الراوي فيخبر بها ويعطيها تأويلا ويدعو إلى الاعتقاد به. وقد تتعدد مواقع الرؤية حول حدث واحد، مما يؤدي بدوره إلى تعدد الرواة، أو تغير أصوات راو واحد .

ونستطيع في الأخير أن نصل إلى تحديد بنية الرواية، من خلال تحليل العلاقات التي تربط بين الراوي والشخصيات والقارئ، وهي "علاقات تتصل بقضية فلسفية أساسية، هي قضية المعرفة وتكشف في جملتها عن قوانين الرؤية الفنية في القصة"[1]. تطلق تسمية مظاهر الحكي على مجموع زوايا الرؤية السردية التي تتصل بعلاقة الراوي بشخصياته، والتي قد تتخذ واحدا من أشكال ثلاثة وضعها الناقد: جان بويون تصنيفا لمظاهر السرد وهي كالاتي:

– **الراوي > الشخصية الروائية (رؤية من خلف La vision par derrière)**: ويستعمل هذه الصيغة السرد الكلاسيكي، عندما تكون الرواية على لسان راو عليم "أي أنه يلم بكل ما يتعلق بالشخصيات، من ماض وأفعال وأحاسيس داخلية"[2] ، فهو يعرف أكثر مما تعرفه الشخصية "إنه يرى ما يجري خلف الجدران، كما يرى ما يجري في دماغ بطله"[3]، وشخصياته لا تملك دونه سرا، ولا تعرف عن مصيرها شيئا .

– **الراوي = الشخصية الروائية (الرؤية مع La vision avec)**: في هذه الحالة يعرف الراوي بقدر ما تعرفه الشخصية الروائية، "ولا يستطيع أن يمدها بتفسير الأحداث قبل أن تتوصل إليه الشخصيات الروائية"[4] ، ويستخدم في هذا الشكل ضمير المتكلم أو ضمير الغائب، ولكن دائما بحسب الرؤية التي تكونها نفس الشخصية عن الأحداث، وقد يكون الراوي هنا إما شاهدا على الأحداث، أو شخصية مساهمة في الرواية يقول ما تعلمه الشخصية .

– **الراوي< الشخصية الروائية (الرؤية من خارج La vision de dehors)**: هنا يعرف الراوي أقل مما تعرفه أي شخصية من الشخصيات الروائية، لتقتصر مهمته على وصف الأشياء والعالم الخارجي "لكن هذه النزعة الحسية الخالصة لا تعدو أن تكون مزعما أدبيا، إذ أنها لو طبقت

---

1)– صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998، ص 291 .

2)– بسام بركة وآخرون: مبادئ تحليل النصوص الأدبية، ص 96 .

3)– تزفيطان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، تر: الحسين سحبان وفؤاد صفا، ضمن طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات إتحاد كتاب المغرب، الرباط ، ط1، 1992، ص58 .

4)– المرجع نفسه: ص 58 .

حرفيا لاستعصى علينا فهم القصة"[1] ، فتبدو فيها الأحداث وكأنها تجري تلقائيا، وتعطي للقارئ الانطباع بأن السرد موضوعي .

ومن هذا كله نصل إلى نتيجة مفادها أن دور الراوي هو تشخيص أصوات الشخصيات، وحمل ايديولوجياتها، إضافة إلى ايديولوجيته "ومهما تكاثرت الأصوات والضمائر في الرواية، فإن الفصل بين المؤلف والراوي والشخصية وتحليل العلاقات بينهم، كفيل بالوصول إلى درجة عالية من اليقين في البحث الأدبي"[2]، وهذا ما يطمح إليه كل بحث .

ب- الشخصية والزمن:

يعد الزمن أكثر هواجس القرن العشرين وقضاياه بروزا في الدراسات الأدبية والنقدية، إذ شغل معظم الكتاب والنقاد أنفسهم بمفهوم الزمن الروائي، لأن "الزمن محور الرواية وعمودها الفقري الذي يشد أجزاءها، كما هو محور الحياة ونسيجها، والرواية فن الحياة"[3] ، فهو وسيط الرواية كما هو وسيط الحياة .

فالروائي المبدع يخلق في كل عمل إبداعي رواية متميزة في نمطها الزمني بما تجسده من رؤى وقيم، فلكل رواية نمطها الزمني الخاص، حيث "تستمد أصالتها من كفاية تعبيرها عن ذلك النمط وتلك القيم، وإيصالها إلى القارئ، وجميع طرائق القصة وأدواتها تنتهي في التحليل الأخير إلى المعالجة التي توليها لقيم الزمن، وسلاسل الزمن وكيف تضع الواحدة في مواجهة الأخرى"[4]. فالعلاقات المركبة بين قيم الزمن المختلفة عند الكاتب، والقارئ وأبطال الرواية تنتج بنية شديدة التعقيد، فالانتقال خياليا من الحاضر إلى الماضي القصصي الذي كتبت فيه الرواية، والذي ترجم عكسيا إلى حاضر متخيل، يعتمد على قدرة الروائي على معالجة هذه القيم وإبقاء توازن بينها .

ويعد الزمن بوجوهه المختلفة عاملا أساسيا في تقنية الرواية، فلو انتفى الزمن لانتفى الحكي في الرواية كونها فنا زمنيا، كما أن الذي يمعن النظر لا يستطيع أن ينكر أن هناك علاقة بين الزمن الفني والزمن الواقعي، بمعنى أن تقنيات الزمن وآلياته الموجودة في الواقع نفسها تستخدم في الراوية

1)- صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 292 .

2)- المرجع نفسه: ص 293 .

3)- مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004، ص 36 .

4)- أ أ.مندلاو: الزمن والرواية، تر: بكر عباس، مر: إحسان عباس، دار صادر للطباعة والنشر ، بيروت، ط1، 1997، ص 75 .

فمثلا نقول التسلسل الزمني المنطقي في الرواية التقليدية، أو التداخل الزمني في الروايـــة الحديثـــة فهذان البناءان الزمنيان يمكن تمثلهما في الحياة، "فنحن نعيش التسلسل الزمني الموضوعي، حيـــث الماضي ثم الحاضر والمستقبل، كذلك يمكن أن يعيش الإنسان في لحظة حاضرة آنية أزمنة عـــدة في الماضي والمستقبل، من خلال انفتاح الذاكرة والحلم"(1). إلى جانب أن رؤية الشخصية الروائية تجاه الزمن تعبر عن رؤية الإنسان. أما أوجه الاختلاف بين الزمنين فيكمن في أن الزمن الروائي لـــيس زمنا واقعيا حقيقيا، يتحرر فيه الروائي من قيوده، فهو الخالق لزمنه الذي يتسع ويتقلص ويتميـــز بأنه غير منسق ومنظم. أما الزمن الواقعي فيتقدم بصورة خطية مباشرة من الماضي إلى الحاضـــر ثم المستقبل، "فالروائي لا يطلب منه أن يجسد شكل الزمن الواقعي وصيرورته، وإنما مهمته تتجلى في خلق الإحساس بالمدة الزمنية الروائية، والإيهام التام بأن ما يعرضه هو الواقع الحقيقـــي"(2)، ممـــا يتطلب مقدرة فنية عالية .

والفارق الأساسي في صورة الزمن في الرواية الحديثة وفي الرواية التقليدية، يكمن في التشكيل إذ لم تعد الحبكة الروائية قائمة على السببية والتسلسل الزمني. إنما انفتحت على أزمنة عدة تتداخل وتتكاثف، وتستغني عن استمرارية الحركة إلى الأمام من خلال تيار الوعي. إذ "قد يجعل الساردون كتاباتهم بمعزل عن الواقع عبر الزمان، وصيغة الفعل في جمل معينة"(3) ، حيث يقوم السارد بقطـــع تسلسل الأحداث ليعود إلى الوراء، فيقدم حدثا من الماضي يفسر غموضا في الوقت الحاضـــر، أو يستشرف المستقبل فيحرك على إثره الزمن حركة فنية لتغطية حياة الشخصية والحدث، حسب ما يتطلبه العمل الروائي. وبهذا تكون شخصيات الرواية قد تأثرت بعامل الزمن، لتظل باتصال دائـــم بالماضي أو المستقبل عن طريق التذكر والحلم .

هذه العملية تعرفنا بحقيقية الشخصية من خلال ذكرياتها وآمالها في المسار الروائي، لتكـــون العلاقة بين الزمن والشخصيات علاقة جوهرية، لما لها من دور في وحدة الرواية وتحديد نظامهـــا الداخلي، فتشكل الشخصية يتم عبر الزمن، وكل ما يحدث في الرواية من داخلها وفي خارجها يتم عبر الزمن ومن خلاله. كما لا يمكن تخيل زمن خال من الأحداث، لأنه أداة لوعي هذه الأخـــيرة

---

1)- مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص 39 .

2)- المرجع نفسه: ص 40 .

3)- والاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 1998، ص 191 .

وتتابعها الخطي، والزمن "أداة تساعد السارد على فهم شخصياته ودوافعها ومنطلقاتها"[(1)] ، كمـــا يقترن بالسارد "ووجهة نظر هذا السارد واقترانها بعدة شخصيات تتيح لوعي هذا السارد أن يتتبع عدة خطوط في آن واحد"[(2)] ، فيعرض الأحداث المتزامنة في أكثر من مكان ولأكثر من شخصية .

فالرواة يعتمدون على كسر زمن قصهم ليفتحوه على زمن ماض أو مســتقبل، ليتفننــوا في مداخلة عدة أزمنة خالقين بذلك فضاءات واسعة لعالم قصصهم، فبفضل ألعاب السارد "يــوهم القص أن الكلام يتجه إلى الوراء، في حين أن الكتابة تبقى في الحقيقة خطية متقدمة باتجاهها على الورق إلى الأمام"[(3)]، فالنص الروائي يعتمد أساسا على أحداث ماضية، إلا أن هذه الأحداث يتم تحيينها داخل الخطاب في اللحظة الحاضرة لاستشراف المستقبل، فالرؤية الجديدة للزمن الروائـــي تنكر أي تماثل أو انعكاس للزمن الطبيعي. "وليس هناك أي زمن إلا الحاضر (زمن الخطاب) ، أما اللاحاضر سواء كان قبل أو بعد فهو غير موجود"[(4)] ، فالماضي والمستقبل يتجهان نحو الحاضر معا ليصبح المؤسس الأول لعلاقات الشخصيات بعضها مع بعض في إطــار الســيرورة، لهــذا راح الروائيون يغوصون في رواياتهم في عمق شخصياتهم الروائية، من أجل الكشف عن صدى الأشياء عندهم .

فالرواية "إنتاج لوجود الماضي في الحاضر الشخصيات"[(5)] ، فالاســترجاعات والاســتباقات أزمنة منفصلة عن الحاضر السلبي، و من خلالهما يتم الرجوع إلى المكان والزمان الإيجابيين، ولجوء الراوي لهذه التقنية يساعد على اعطاء رؤية واضحة عن الشخصيات، فيعرف ماضيها، ويرســم آمالها وأحلامها. و"يضطلع الزمن بتحريك ما كان ثابتا مبهما في غيابات المستقبل، الذي نجهلــه دوما ليتجلى ويتعرى من كل غموض مباشرة عندما يلامس لحظة الآن (الحاضر)، كمــا يفعــل الزمن في تثبيت ما كان متحركا فقط، لأنه صار ماضيا لا نستحضره إلا بقوة الذاكرة"[(6)]، فيصبح الزمن قوة فاعلة في تحريك الأحداث .

---

1)– هيثم الحاج علي: الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2008، ص 30 .

2)– المرجع نفسه: ص 33 .

3)– يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، ط2، 1999، ص 75 .

4)– سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد – التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت، دت، ص 68 .

5)– مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص 47 .

6)– عبد الحميد ختالة: التحكم في السرد بين وهم الزمن وواقعية المكان، مجلة المعنى، العدد02، جويلية 2009، منشورات المركز الجامعي خنشلة، الجزائر، ص 121 .

وقد يلجأ السارد إلى الاسترجاع فيهرب من الحاضر إلى الماضي، لينتقد اللحظة الراهنة أو ليربط به الأحداث، فيكون هذا الزمن انعكاسا لحالة البطل النفسية التي تريد أن يخفف عنها ثقل الزمن الحاضر. فنصل إلى أن الاسترجاع هو"استعادة موجزة للأحداث التي وقعت من الحكاية قبل تلك التي اختيرت من أجل الحبكة"[1] ، غير أن هذا الماضي يتميز بمستويات مختلفة متفاوتة من ماض بعيد وقريب، ومن ذلك نشأت أنواع مختلفة من الاسترجاع حسب سيزا قاسم هي:

– استرجاع خارجي:"يعود إلى ما قبل بداية الرواية، واسترجاع داخلي: يعود إلى ماض لاحق لبداية الرواية قد تأخر تقديمه في النص، واسترجاع مزجي: وهو ما يجمع بين النوعين"[2] . فالاسترجاع الخارجي يلجأ إليه الكاتب "عند ظهور شخصية جديدة، للتعرف على ماضيها وطبيعة علاقاتها بالشخصيات الأخرى"[3] ، أو بالعودة إلى شخصيات ظهرت بإيجاز في الافتتاحية و لم يتسع المقام لتقديمها .

– الاسترجاع الداخلي هدفه ترتيب القص في الرواية، وبه يعالج الكاتب الأحداث المتزامنة "حيث يستلزم تتابع النص أن يترك الشخصية الأولى، ويعود إلى الوراء ليصاحب الشخصية الثانية"[4] ، كما يستخدم لربط حادثة بسلسلة من الحوادث السابقة المماثلة لها، وبالتالي فبفضل الزمن لا يعود الواقع غامضا ولا عبثيا، بل يكون واضحا وقريبا من المألوف .

ولا نستطيع الحديث عن الزمن إلا من خلال استحضار فعالية القص، لأن "السرد هو فن أدبي يتعامل بالدرجة الأولى مع الزمن، من خلال تعامله مع مكونات هذا الزمن"[5]، الذي يعتبر الخيط الذي تسير عليه الأحداث، التي تساعد على رسم الشخصيات وأفعالها بواسطة عمليتي الاسترجاع والاستباق، فيتشكل بذلك زمن نفسي يعطي للنص حيويته وفاعليته .

فالروائي حين يبدع إنما يسرد ما يجري في مخيلته، واستخدامه للزمن الماضي ليس سوى خدعة فنية، فزمن السرديات المكتوبة غير حقيقي الماضوية، "وذلك على أساس أن الكاتب السارد يسجل ما يجري في مخيلته لحظة الإبداع لحظة إفراغ اللغة، فهي لحظة الصفر الزمني، فكأنه ينطلق من

1)– رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998، ص 32 .

2)– سيزا قاسم: بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، مكتبة الأسرة ، القاهرة، 2004، ص 58 .

3)– المرجع نفسه: ص 58 .

4)– المرجع نفسه: ص 60- 61 .

5)– هيثم الحاج علي: الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي، ص 25 .

اللازمن، ومن ثم من اللاماضي، ومن اللاشيء إلا اللغة، فالماضي في السرد المكتوب يعني الحاضر على الحقيقة، لأن السرد يتعلق باللحظة التي الكاتب فيها"[1] ،وبالتالي فماضي السرد المكتوب هو عكس ماضي الحقيقة .

وتعد اللغة أداة الإيهام بالحاضر، بواسطتها يتحكم الروائي في بناء العلاقات الزمنية في إطار روائي، فهي تجعل الماضي واقعا معاشا، وتمتد بالحاضر إلى رؤية مستقبلية مشحونة بالتوقعات وتجعل الشخصيات تنمو مع حركة الزمن. ومنه فالزمن السردي حسب جيرار جينيت "نوع من الزمن المزيف"[2] ، تتشابك فيه أزمنة عديدة، تهدف إلى إثارة اللذة الفنية في العمل الإبداعي .

ج – الشخصية والمكان :

اهتم السيميائيون بدراسة المكان اهتماما شديدا، وجعلوه من العلامات التي ينبغي أن ينظر إليها وإلى تفاعلها مع العناصر السردية الأخرى، فهو ضروري جدا "للاحساس بمرور الحوادث ومرور الوقت"[3]، فهو فضاء تتحرك فيه الشخصيات، وهو الذي يؤسس الحكي لأنه يجعل الرواية المتخيلة ذات مظهر مشابه لمظهر الواقع، فيجعل من الأحداث بالنسبة للقارئ شيئا محتمل الوقوع، إذ يوهم بواقعيتها كما يحدد تسلسلها وترتيبها، فهو يلعب دورا مهما في خلق وحدة الرواية، ونظامها الداخلي لصلته الوثيقة بالشخصيات الروائية، إذ لا بد لهذه الأخيرة من بيئة مكانية تمارس عليها وجودها، فهو ذلك الوسيط الطبيعي الذي تجري ضمنه الوقائع، ويكمن دوره في "تلوين الأحداث واظهار مشاعر الشخوص والمساعدة على فهمها"[4]. فانتقال البطل مثلا من مكان إلى آخر يهيئ القارئ لأحداث جديدة، والمكان الجميل يوحي بالسعادة والمنظر الكئيب يوحي بالحزن .

ولما احتاجت الشخصيات في كل عمل سردي إلى حياة وحركة في فلك النص، كان لزاما على الكاتب من تحديد ملامح المكان انطلاقا من خياله الفني، حتى يجسد الأحداث في ذهن القارئ، حيث نجد "الزمن يرتبط بالإدراك النفسي، أما المكان فيرتبط بالإدراك الحسي"[5]، عن

---

1)– عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص 233 .

2)– حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء– الزمن – الشخصية)، ص 116 .

3)– إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص 84 .

4)– عبد القادر أبو شريفة وآخرون: مدخل إلى تحليل النص الأدبي، ص 138 .

5)– سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 106 .

طريق الصور المجسدة في العمل السردي .

وتجدر الإشارة هنا إلى أن دارسي الرواية اهتموا بدراسة المكان، فنتج عنه مجموعة من المصطلحات الخاصة بدراسة هذا العنصر مثل: المكان الروائي والفضاء والحيز والفضاء الجغرافي والفضاء النصي والفضاء الدلالي، والفضاء بوصفه منظورا، وقد آثر المشتغلون بدراسة عنصر المكان في الرواية استخدام مصطلح الفضاء الروائي بدلا من مصطلح المكان الروائي، لأن الأول في نظرهم أوسع وأشمل، لأنه يشمل المكان "فالمكان الروائي مكان بعينه تجري فيه أحداث الرواية، بينما يشير الفضاء الروائي إلى المسرح الروائي بأكمله، ويكون المكان داخله جزءا منه"(1)، فالفضاء الروائي أشمل وأوسع من المكان الروائي .

وتظهر قيمة المكان في أنه عنصر غالب في الرواية، حامل لدلالة تدور حولها، وهو لا يظهر فيها ظهورا عشوائيا وإنما يتم اختياره بعناية، ويمكن أن يكون المكان غرفة أو بيتا أو مدرسة أو مسجدا أو مقهى. وقد تصاحب وصف الكاتب له مشاعر بالنسبة للأشخاص، فيكون لدى شخصية أو أخرى مكانا أليفا يشبه المترل، فيتوق إلى العودة إليه، وعليه فالسارد في حاجة دائمة إلى التأطير المكاني لأنه "يساهم في خلق المعنى داخل الرواية"(2) ، فأي حدث لا يمكن أن يتصور وقوعه إلا ضمن إطار مكاني معين، فهو الذي يؤسس الحكي، لأنه قد يخلق فضاء شبيها بالفضاء الواقعي .

وقد نبه العديد من النقاد إلى أن "للأمكنة قيمة رمزية"(3) ، فهي تعبر عن أفكار وعلاقات لا صلة لها بواقعية الحدث، فيكون البيت مثلا رمزا للأمان، والريف رمزا للبراءة، والصحراء رمزا للحرية. كما يساهم المكان في تحديد نوعية النص، فالعلاقة بين الأحداث والأمكنة ليست اعتباطية "فالمدن الكبرى تكون مسرحا للروايات الاجتماعية والصراعات الفكرية، في حين تكون الطبيعة بصفة عامة إطارا للقصص الغرامية"(4) ، كما أنه يساهم في تشكيل موضوع النص، وفي تحديد العلاقات بين الشخصيات ولغتهم .

---

1)– عبد الحميد ختالة: التحكم في السرد بين وهم الزمن وواقعية المكان، مجلة المعنى، ص 130– 131 .

2)– حميد لحمداني: بنية النص السردي، (من منظور النقد الأدبي)، ص 70 .

3)– بسام بركة وآخرون: مبادئ تحليل النصوص الأدبية، ص 82 .

4)– المرجع نفسه: ص 82– 83 .

إذ يمكن أن يعبر عن الشخصية بواسطة العلاقة المجازية، فيدل بطريقة غير مباشرة على نفسية إحدى الشخصيات، فوصف بيت البطل مثلا يبين لنا شخصية صاحبه، كما أن تحديد المكان داخل النص قد يمكننا من فهم العلاقات بين شخصيتين مثلا: حي الغني وحي الفقير فكلاهما يدل على عقلية ونفسية معينتين، وعلى مستوى اجتماعي معين، مرتبط بخاصية هذا المكان أو ذاك . كما يمكن أن يعبر عن مراحل السرد أو عن مراحل من حياة الشخصيات، كأن يكون الحيز المكاني مرتبطا بفترة معينة من حياة إحدى الشخصيات، فيؤثر تأثيرا مباشرا على مجرى الأحداث بمعنى أنه يمكن أن يعرقل أو يساعد الشخصيات في أدوارها الروائية، ففي رواية "السد" للكاتب التونسي محمود المسعدي يقف المكان (وهو السد هنا) في وجه البطل (غيلان) ، مانعا إياه من تحقيق إرادته وبلوغ هدفه في التحرر من الآلهة، ونجد أن مكونات المكان تقوم بأهمية كبيرة في الرمز إلى الأشياء والشخصيات وطبيعتها داخل النص السردي(1) .

الحال أن المكان لا يعيش منعزلا عن باقي عناصر السرد، وإنما يدخل في علاقات متعددة معها، تساعد على فهم الدور النصي الذي ينهض به الفضاء الروائي داخل السرد، فهو لا يوجد إلا من خلال فضاء لغوي، كما أنه لا "يظهر إلا من خلال وجهة نظر شخصية تعيش فيه أو تخترقه، وليس لديه استقلال إزاء الشخص الذي يندرج فيه"(2) ، فنمو الأحداث وظهور الشخصيات هو ما يساعد على تشكيل البناء المكاني في النص باختراق الأبطال له، وهو بدوره يقوم على مساعدة القارئ على فهم الشخصية، حيث تنشأ بين الإنسان والمكان علاقة متبادلة يؤثر كل طرف فيها على الآخر، "والفضاء الروائي ينشأ من خلال وجهات نظر متعددة لأنه يعاش على عدة مستويات"(3) ، من طرف الراوي ومن خلال اللغة، ثم من طرف الشخصيات التي يحتويها المكان، وأخيرا من طرف القارئ .

إن كل عمل أدبي يفتقد إلى المكانية يفقد خصوصيته وتفرده. فالنص بفضل اعتماده على المكانية في السرد يكتسب صفته العالمية، ذلك أن المكان جزء هام من الذاكرة الفردية والجمعية هذه الذاكرة التي أرهقها فقدان المكان. فالقراءة بحث عن الذات وجمع لشتاتها الممزق .

1)– ينظر: بسام بركة وآخرون: مبادئ تحليل النصوص الأدبية، ص 83– 84 .

2)– حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن – الشخصية)، ص 32 .

3)– طه وادى: الرواية السياسية، دار النشر للجامعات المصرية، القاهرة، ط1، 1996، ص 93 .

إذ "يأخذ المكان فنيته من تلك المرجعية النفسية لحقيقة البيت في ذواتنا"[1] ، ذلك البيت الذي يشكل الخيال لدى كل واحد منا، وحميمية المكان تكمن في المزج بين الواقعي والتخييلي، اللذين يعيشهما المتلقي في لحظة يقظة وهو مشدود إلى النص .

ومن النقاد المعاصرين من يرى أن حضور المكان في العمل السردي أصبح يأخذ شكلين، مثل الذي يراه "حميد لحمداني" ، الأول يهمل حقيقة المكان "ويقتصر على إشارات عابرة تدعو إليها الضرورة لإقامة الحكي"[2] ، ونجده في هذه الحالة تابعا من توابع الزمن يمتد بامتداده ويتقلص بتقلصه، والثاني "يبالغ في وصف التفاصيل"[3] ، ليصبح من خلالها المكان الفاعل في تحريك السرد وتوليد المعاني .

ويرتبط المكان في الرواية بالزمان ارتباطا وثيقا، وهذا هو ما دعا "باختين" إلى أن يدرسها على أنها قضية واحدة تحت مصطلح (الزمكانية). فلا يمكن عزلهما عن السياق وعملية الكتابة فالمكان ثابت على خلاف الزمان المتحرك، إنه المجال الذي تُبعث منه الشخصيات الروائية، أو تتحرك إليه بعد عجز أو إخفاق، وهو الحيز والفضاء والفراغ والخيال .

نصل إلى أن المكان في السرد يحتل موقعا هاما، نظرا لهندسته التي قد تساهم أحيانا في تقريب العلاقات بين الأبطال، أو في خلق تباعد بينهم .

6- طرائق تحليل الشخصية الروائية:

حققت الدراسات النقدية ثورة كبيرة في مجال البحث، داخل النص السردي والحكائي، إذ أن حقل التحليل السردي للخطابات عرف أثناء السنين الأخيرة التطورات الأكثر أهمية، أو على الأقل الأبحاث النظرية والتطبيقية الأكثر عددا، الذي نقل القراءة النقدية من وضع التأثر والانطباع إلى التحليل المؤسس معرفيا و علميا، وهذا ما نجده في الحقل البنيوي والسيميائي لأن "السيميائيات ساهمت بقدر كبير في تجديد الوعي النقدي من خلال إعادة النظر في طريقة التعاطي مع قضايا المعنى"[4] ، فكانت تهدف إلى إنشاء لغة علمية من أجل الوصول إلى فهم العمل الأدبي، فهي تسعى

1)- عبد الحميد ختالة: التحكم في السرد بين وهم الزمن وواقعية المكان، مجلة المعنى، ص 127 .

2)- حميد لحمداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص 69 .

3)- المرجع نفسه: ص 69 .

4)- سعيد بنكراد: السيميائيات (مفاهيمها وتطبيقاتها)، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية ، ط2، 2005، ص 10 .

إلى "دراسة التجليات الدلالية من الداخل، مرتكزة في ذلك على مبدأ المحايثة (Immanence)"[(1)] . أثناء عملية القراءة والتحليل، إذ تخضع فيها الدلالة لقوانين داخلية لا علاقة لها بالمعطيات الخارجية، فيدرك القارئ مضمون النص بالاعتماد على مفصلة عناصره حيث تعتمد "السيميائية على وصف الأشكال الداخلية للنص، أو التمفصلات المشكلة للعالم الدلالي المصغر"[(2)] ، مـــن خـــلال خلـــق خصوصية علمية .

خاصة عند ظهور كتاب "الدلالية البنيوية" لألجيردا جوليان غريماس (A.J.Greimas) ، والذي يعد حدثا معتبرا أضاء مسائل مفهومية واصطلاحية ظلت غائبة وعامة، خاصة ما جاء في نظريـــة الشكلاني الروسي فلاديمير بروب، الذي بحث في الأشكال الأولية للحكي كالخرافات والحكايات الشعبية، لاستنتاج القوانين المتحكمة في البنية فيها "وإقامة نموذج مثالي يختزل الأعمـــال القـــارة والثابتة التي تضطلع بها شخوص متباينة"[(3)] ، وظائفها ثابتة أسماؤها وصفاتها متغيرة، وهذا ما جعله يدرس الخرافة بالنظر إلى وظائف الشخوص، فقام بجمع الوظائف في فئات حسب دوائـــر معينـــة مطابقة للشخصيات التي تنجز وظائف محددة.

بينما لا يزال البحث في أشكال الحكي المعقدة كالرواية في بداية الطريق، إذ نبَّه غريمـــاس إلى الخطأ الذي يقع فيه كثير من النقاد والمهتمين بالأعمال الأدبية، عندما "يجعلون النموذج الدراسي الوصفي الذي وضعه بروب للحكاية العجيبة، وسيلة لتحليل الأشكال المعقدة من الحكي"[(4)] ، لأن بروب كان يهدف إلى دراسة نوع معين من القص وهو الحكاية الخرافية، في حين هدف غريماس إلى الوصول إلى القواعد الكلية للقص عموما، فاجتهد في مراجعة ما عرضه بروب في "مورفولوجيا الحكاية" بتوضيح مواطن الغموض، فاهتم أكثر بالوظائف "واتفق مع ليفي ستروس وبروب نفسه على وجوب اختزال عددها"[(5)] ، كما قام باستبدال دوائر العمل السبعة عند بروب بثلاثة أزواج من الثنائيات المتعارضة، تضم كل الأدوار (الذوات) الأساسية للقصة، غـــير أن احتفـــاء بـــروب بالوظيفة أدى به إلى إهمال الشخصيات، لأنها في نظره "وحدات متغيرة لا تسهم في استنتاج القيمة

1)– رشد بن مالك: مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000، ص 09 .

2)– آن إينو وآخرون: السيميائية (الأصول، القواعد، التاريخ)، تر: رشيد بن مالك، مر: عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2008، ص 230 .

3)– محمد الداهي: سيميائية السرد بحث في الوجود السيميائي المتجانس، روية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2009، ص 23 .

4)– حميد لحمداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص 20 .

5)– نادية بوشفرة: مباحث في السيميائية السردية، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، 2008، ص 24 .

الوظيفية"[1].غير أن هذا التصور لم يدم طويلا على الرغم مما قدمه بروب من مساهمات في التحليل السردي ليؤسس بذلك تصورا جديدا، اعتبر نقطة الانطلاق لباقي الباحثين الذين جاءوا من بعده، محاولين إثراء منهجه بإضافات قصد التطوير، لنصل إلى أن أهمية منهج بروب تكمن "في قدرتـــه على إثارة الفرضيات، والكشف عن البنيات الشكلية للعمل"[2]، ومن ثم البحـــث والتعمـــق في البنيات العاملية لكل عمل سردي .

سعى غريماس إلى إحداث قطيعة مع التصور النقدي التقليدي، وإعطاء اهتمام أكثر عمقـــا في التعامل مع النصوص، فاتضحت الرؤية عنده عندما "أسقط عمل بروب في الأدب الشفوي علـــى الأدب المكتوب"[3] ، ويصل إلى أدبيات الخطاب في النصوص عامة، فكانت تلـــك أول خطـــوة تجريبية لإثراء آليات تحليل الخطاب السردي، كما قام مع كلود بريمـــون (Claude Prèmond) بتطوير منظومة الوظائف التي حددها بروب "إلى نظرية جديدة في السرد، أصبحت تسمى فيمـــا بعد بنظرية الفواعل"[4].

ويرى غريماس أن بروب "قد ترك تراثا منهجيا، من الممكن الاستفادة منه لتطويره حتى يصبح منهجا عاما"[5] ، ولا يعد نقده إهانة وانتقاصا لبروب، بل بالعكس هو تطوير لنظرية رآها تفتقـــر إلى الدقة، خاصة ما تعلق بهيمنة الوظائف، إذ يعد بروب "أول من شكلن القصة، واعتبرها مجـــرد وظائف تظهر وتختفي بحسب خصوصية النص"[6] ، ليصل غريماس بعدها إلى عوامله الستة الـــتي تختزل وظائف بروب .

وعليه سنتعرض بجانب من التفصيل إلى المنهج الشكلاني الروسي وأهم انجازاته، وصـــولا إلى إسهامات مدرسة باريس السيميائية .

أ- مدرسة الشكلانيين الروس:

لقد ظهرت الأبحاث الشكلانية في روسيا في مطلع القرن العشرين، ووصلت إلى أوجهـــا في بداية الثلاثينات، والمدرسة الشكلانية الروسية "تسمية فضفاضة تطلق على مجموعة من النقـــاد لا

---

1)- أحمد طالب: المنهج السيميائي(من النظرية إلى التطبيق)، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2005، ص 11 .

2)- محمد الداهي: سيميائية السرد بحث في الوجود السيميائي المتجانس، ص 33 .

3)- نادية بوشفرة: مباحث في السيميائية السردية، ص 22 .

4)- صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، دت، ص 101 .

5)- نادية بوشفرة: مباحث في السيميائية السردية، ص 23 .

6)- السعيد بوطاجين: الاشتغال العاملي دراسة سيميائية "غدا يوم جديد" لابن هدوقة عينة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1،2000، ص 14 .

رابط بين أفرادها"[1] ، ركزوا في دراستهم للأعمال الأدبية بشكل عام على الجانب الشكلي والتركيب البنائي الداخلي، وكان هدفهم البحث عن الخصائص التي تجعل من الأدب أدبا بالفعل ولخصوا هذه الخصائص في مصطلح "الأدبية" (La Littèrarité) ، بالدراسة المحايثة للنصوص "فكانت أن ارتدت لبوس المناهج العلمية، التي لا يشغلها في النص الأدبي سوى البراعة التقنية لدى الكاتب"[2] ، بعيدا عن عوالمه الشخصية. وكلمة الشكلانية وضعت "للدلالة على تيار النقد الأدبي الذي توطد منذ سنة 1915 إلى 1930"[3] ، والذي حقق انجازات كبيرة في مجال الحكي بشكل عام .

إذ قاموا بدراسة القصص بالبحث عن وحداتها البسيطة وعناصرها الأولية المكونة لها، إذ يرى فشلوفسكي أن "أبسط وحدة في القصة هي ما سماه حافزا"[4]. والحكاية تتركب من حوافز قد توجد في حكايات أخرى، ومثله نجد بوريس توماشفسكي (Boris Tomashevsky) ، اهتم بالبحث على وحدات بسيطة غير قابلة للتقسيم، فتوصل بذلك إلى أن كل جملة تملك حافزا لها وبهذا طور الشكلانيون الروس مفهوم الحافز في تنظيراتهم للحكاية، وعرفوه "على سبيل التقريب أنه موقف"[5] ، يؤدي إلى تغيير الوضع في القصة كوفاة البطل أو وصول رسالة مثلا .

لهذا اهتم الشكلانيون بهذا المفهوم لارتباطه بمجال الرواية والقصة ارتباطا وثيقا، وسنقف هنا عند التحفيز الذي أتاح للشكلانيين إمكانية الاقتراب من الأعمال الأدبية، ومعاينة تفاصيل البناء كما أن الشخصيات الروائية حسب تودروف عندما تقوم بوظائف ما، وعندما تنشيء علاقات فيما بينها فذلك يقوم بناء على حوافز تدفعها لفعل ما تفعل، ولذا فالشخصيات مرتبطة بها .

---

1)- بيتر شتاينر: المدرسة الشكلانية الروسية، تر: خيري دومة، موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، المشروع القومي للترجمة، ج8، العدد 1045، القاهرة، ط1، 2006، ص 33 .

2)- عبد الغني بارة: إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر مقاربة حوارية في الأصول المعرفية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2005، ص 71 .

3)- بشير تاوريريت: محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر (دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية)، دار الفجر للطباعة والنشر، مكتبة اقرأ، قسنطينة، ط1، 2006، ص 32- 33 .

4)- دليلة مرسلي وأخريات: مدخل إلى السيميولوجيا (نص- صورة)، تر: عبد الحميد بورايو، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص 43 .

5)- المرجع نفسه: ص 43 .

وتتنوع مفاهيم الحافز كثيرا، لكنه في الرواية والقصة يمتاز بمزيتين هما: "أن يلفت انتباه القارئ وأن يتكرر في الحكاية"[1] ، ويقول توماشفسكي أن "نظام الحوافز الذي يـــرتبط ارتباطـــا قويـــا بشخصية معينة يسمى مميزات Caracteristique تلك الشخصية"[2]. ويفهم من المميزات الحوافز التي تحدد نفسية الشخصية ومزاجها، إن تسمية الشخصية باسمها يشكل العنصر الأول في التمييـــز مثلا، وقد قام بدراسة الجملة التي هي أصغر وحدة تركيبية عنــده، ليخــرج بتصــنيف جديــد للمحمولات من خلال تمييزه بين أغراض ذات مبنى، خاضعة لمبدأ الزمنيـــة والترتيـــب الـــزمني وأغراض لا مبنى لها لا تخضع للترتيب الزمني ولا للسببية .

فكل من القصة والملحمة والرواية تعتبر غرضا ذات مبنى، أما الشـــعر الوصـــفي والتعليمـــي والغنائي فهو غرضٌ لا مبنى له، وكل غرض يتألف من وحدات غرضية كبرى، وهذه أيضا تتألف من وحدات غرضية صغرى غير قابلة للتجزيء ، وهي الجمل التي يتألف منها الحكي والغـــرض عنده وحدة ما "مؤلف من عناصر غرضية صغيرة، قد وضعت في نظام معين"[3]، وتحققها يكـــون حسب نمطين أساسين هما:

– **المتن الحكائي:** "وهو مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، والتي يقع إخبارنا بهـــا خـــلال العمل"[4] ، ويمكن أن يعرض بطريقة عملية، حسب النظام الطبيعي الوقتي والســـببي للأحـــداث وباستقلال عن الطريقة التي نظمت بها في العمل .

– **المبنى الحكائي:** هو القصة نفسها، بالطريقة التي تعرض علينا على المستوى الفني حيـــث يعمد الروائي على التقديم والتأخير دون التقيد بالتسلسل الزمني، وهو يتألف من نفس الأحـــداث "لكنه يراعي نظام ظهورها في الأثر الأدبي"[5].

ويتألف الغرض عند توماشفسكي من وحدات غير قابلة للتفكك، وصولا إلى جملة غرضـــية فيسمى آنذاك الغرض حافزا. ليظهر عنده المتن الحكائي كمجموعة من الحوافز متتابعة زمنيا، أمـــا المبنى الحكائي فيظهركمجموعة هذه الحوافز ذاتها، لكنها مرتبة حسب التتابع الذي يفرضه العمل الأدبي .

1)– إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص 176 .

2)– الشكلانيون الروس: نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)، ص 205 .

3)– المرجع نفسه: ص 179 .

4)– المرجع نفسه: ص 180 .

5)– عبد الله إبراهيم وآخرون: معرفة الآخر (مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1996، ص 14 .

وإذا كان الحكي يتكون من عدة حوافز، فإن توماشفسكي يرى أن بعض هذه الحوافز أساسية لدرجة أنها "إذا سقطت من الحكي تختل القصة"[1] ، في حين يرى بعضها الآخر غير ضروري للمتن الحكائي، فحتى لو سقط أحدها تبقى القصة محتفظة بانسجامها، الأولى ويسميها الحوافز المشتركة، والثانية الحوافز الحرة .

– **الحوافز المشتركة** Les Motifs Associes: لا يمكن الاستغناء عنها، كون حذفها "يمس رابط السببية الذي يوحد الأحداث"[2] ، وتكمن أهمية هذه الحوافز في المتن الحكائي .

– **الحوافز الحرة** Les Motifs Libres: هي تلك الحوافز التي "يمكن الاستغناء عنها، دون الإخلال بالتتابع الزمني والسببي للأحداث"[3] ، لأنها تهيمن على الصياغة الفنية للعمل، وبالتالي فهي أساسية للمبنى الحكائي فقط .

ويعطي توماشفسكي تقسيما آخر للحوافز حسب الفعل الموضوعي الذي تصفه فيميز بين:

– **الحوافز الديناميكية**: وهي عنده تلك الحوافز "التي تكون مسؤولة عن تغيير الأوضاع في الحكي"[4] ، كدخول شخصية جديدة أو إخراج أخرى (موت)، مما يؤدي إلى تغيير مجرى الأحداث والحكي والروابط داخل الرواية، وهي حوافز أساسية مركزية أو محركات بالنسبة للمتن الحكائي .

– **الحوافز القارة**: وهي حوافز "لا تغير الوضعية، وإنما يقتصر دورها مثلا على التمهيد لتغيير الوضعية"[5] ، كحافز سحب السكين أو المسدس بالنسبة لحافز عملية الاعتداء أو القتل .

وهكذا تكون الحوافز الحرة في العادة حوافز قارة، لكن ليست الحوافز القارة حوافز حرة فحافز المسدس مثلا هو قار، ولكنه في نفس الوقت حافز مشترك، لأنه أساس لإتمام عملية القتل ويعتبر وصف الطبيعة والمكان والشخصيات حوافز قارة، أما أفعال وتحركات البطل فهي حوافز ديناميكية .

---

1)– حميد لحمداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص 21 .

2)– الشكلانيون الروس: نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)، ص 182 .

3)– عبد الله إبراهيم وآخرون: معرفة الآخر، ص 14 .

4)– حميد لحمداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص 22 .

5)– المرجع نفسه: ص 22 .

1- التحفيز Motivation:

يرى توماشفسكي أن إدراج أي حافز جديد في صلب القصة يجب أن يكون مقبولا ومـــبررا بالنسبة للإطار العام، أي يكون له علاقة بمجموع القصة "بحيث يكون القارئ مهيأ لقبولـــه"[1]. وهذا التهيء الذي يعمد إليه الكاتب لإظهار حافز جديد يسمى "التحفيـــز" ، وعليـــه تطـــرق توماشفسكي إلى أنساق الحوافز تبعا لطبيعتها أو خاصيتها، وهي عنده التحفيز التأليفي والـــواقعي والجمالي:

أ- التحفيز التأليفي Motivation Compositionnelle: ومبدؤه أن كل حـــافز لا يـــرد في القصة بشكل اعتباطي، لأن دوره يكمن في "اقتصـــاد وصـــلاحية الحـــوافز"[2]. ولقـــد أورد توماشفسكي مقولة لـــ "تشيكوف" تشرح مدلول التحفيز التأليفي، إذ يرى أنه "إذا ما قيل لنا في بداية قصة قصيرة بأن هناك مسمارا في الجدار، فعلى البطل أن يشنق نفسه فيـــه"[3] ،فالأشـــياء لا توجد اعتباطا بل توجد لغاية معينة .

ب- التحفيز الواقعي Motivation Realiste: وهو يُعني بحافز الوهم الواقعي، حيث يـــوهم الكاتب المتلقي أن أحداث الرواية محتملة الوقوع. إذ أن هناك أشياء متخيلة ولكنها تُوهم بما هـــو واقعي، ويدخل في ذلك حتى ما هو أسطوري، فهناك من القراء من يمكن أن يحمل على الاقتنـــاع بأن الشخصيات الروائية موجودة في الواقع، وهذا عند القارئ الساذج، أما بالنسبة لقارئ مطلـــع فإن الوهم الواقعي يكتسي شكل مطلب احتمال، "وليس بإمكان القراء أن يتحرروا سيكلوجيا من هذا الوهم نظرا لقوانين التركيب الفني"[4].

ج- التحفيز الجمالي Motivation Esthetique: إن أي حافز عند إدخاله إلى العمل الأدبي لا يكون ولا يتحقق؛ إلا بالتراضي بين الوهم الواقعي ومتطلبات البناء الجمالي. لأن " كل ما يقتبس من الواقع قد لا يتلاءم بالضرورة مع العمل الأدبي"[5] ، فاقحام أشياء واقعية مـــثلا لا ينبغـــي أن يكون بمثابة نشاز في البناء الفني، بل يجب أن يدخل في علاقة تناغم مع مجموع عناصر القصة .

1)- حميد لحمداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص 22 .

2)- الشكلانيون الروس: نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)، ص 193 .

3)- المرجع نفسه: ص 194 .

4)- المرجع نفسه: ص 196 .

5)- المرجع نفسه: ص 201 .

2- تحفيز الشخصية:

يرتبط ظهور التحفيز بفن ظهور الشخصيات في العمل الإبداعي، لأنها "نوع من الدعائم الحية لمختلف الحوافز"[1] ، وهي نسق لتجميع وربط هذه الأخيرة، فالشخصية بمثابة خيط مرشد ومساعد لتصنيف الحوافز، ومن جهة أخرى فهناك أنساق بفضلها نعرف مكاننا وسط مجموعة من الشخصيات، إذ يستعمل وصف الشخصية نسقا للتعرف عليها، كالشخصية المقنعة التي تكون قناعا لقيم دلالية معينة، كما أن ارتباط حافز معين بشخصية يشد انتباه القارئ. وهكذا يمكن أن يكون وصف البطل بصورة مباشرة، بتلقي معلومات عن طبيعته من طرف الكاتب أو الشخصيات أو في إطار وصف ذاتي، بواسطة الاعترافات التي يقوم بها البطل .

ونجد أن دراسة الحوافز من طرف الشكلانيين يعتبر بداية حقيقية لدراسة بنية الحكي بشكل عام، ليتوسع البحث أكثر ليشمل أبنية أساسية أكثر أهمية، أطلق عليها اسم "الوظائف" من طرف فلاديمير بروب، ثم قيام الناقد الفرنسي ج. غريماس بعدهم بإعادة تعميق دراساتهم السابقة والوصول بالتحليل إلى الأصناف الدلالية .

ب- مدرسة باريس السيميائية:

وهي المدرسة التي أرسى دعائمها في سنة 1966 المعجمي أ.ج. غريماس، الذي حاول "تفكيك الأشكال المعقدة للدلالة إلى عناصر بسيطة"[2] ، كما اهتمت المدرسة بالتحليل المحايث، الذي جاء كردة فعل على المناهج التي تعنى بدراسة محيط الأدب وأسبابه الخارجية، فدعا أنصارها إلى التركيز على الجوهر الداخلي للنص الأدبي، لأن الأدب عندهم لا يقول شيئا عن المجتمع ولا على نفسية الأديب، بل موضوعه الأدب نفسه، وهذا ما تبناه رائد هذه المدرسة ج. غريماس في تعامله مع النصوص، والذي يجب أن يظل حسبه "محايثا مقتصرا على فحص الاشتغال النصي لعناصر المعنى، دون اعتبار للعلاقة التي يقيمها النص مع أي عنصر خارجي عنه"[3] ، مستفيدا بذلك من أعمال ف. بروب وكلود ليفي ستراوس وتنيير .

---

1)- الشكلانيين الروس: نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)، ص 204 .

2)- آن إينو وآخرون: السيميائية (الأصول، القواعد ، والتاريخ)، ص 261 .

3)- عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي، ص 106 .

فالمشروع الغريماسي يعد مواصلة لمشروع ف. بروب الوظيفي الذي يعد عملا جبارا، أنــار الطريق لنظرية غريماس الشمولية في تصورها وتحليلها، من خلال بناء "جهاز نظري جديد متفــتح على تراث متنوع المشارب"[1] ، والثقافات .

وقد انصب اهتمامه على تناول المعنى النصي من خلال: – المستوى السطحي والذي يقــوم على جانبين: الأول يخص تناول "الزاوية السطحية، التي يتم فيها الاعتماد على المكون الســردي، الذي ينظم تتابع حالات الشخصيات وتحولاتها"[2] ، والحديث هنا عن المكون السردي سيدفع إلى ضرورة القيام بتشريح للبنيات السردية، مراعين "جملــة الحــالات والتحــولات الــتي تطبــع الشخوص"[3] ، من خلال أدوارهم التي يؤدونها داخل الحكي، الذي يحمل حبكة قصصــية تمثــل حدة الصراع في علاقات الشخوص مع بعضها البعض، ويتجسد هذا في وضعية افتتاحية في حالة أولية ميزتها التوازن، منتهية بوضعية ختامية وهي الحالة النهائية التي يعاد فيها اســترجاع ذلــك التوازن، وذلك بعد اختلال "جملة من التحولات الناتجة بفعل حدة التوترات"[4] ، الناجمــة مــن علاقات الشخصيات ليتحقق المشروع المستهدف في امتلاك موضوع القيمة Objet de Valeur المرغوب فيه .

أما الثاني فيخص تناول "المكون الخطابي الذي يتحكم في تسلسل الصور وآثار المعــاني"[5]. والذي يسعى إلى إعطاء شكل لانتشار الوضعيات والأحداث، والحالات والتحولات في الخطاب وبهذا يعد المستوى السردي الأكثر تجريدا .

– المستوى العميق وفيه رصد لشبكة العلاقات التي تنظم قيم المعنى، حسب العلاقات الــتي تقيمها، وتبيان نظام العمليات التي تنظم الانتقال من قيمة إلى أخرى. وعليه فالسيميائي في تعامله مع النص الحكائي أو السردي يدرس، على المستوى السطحي "البرنــامج الســردي ومكوناتــه الأساسية كالتحفيز والكفاءة والإنجاز والتقويم، مع التركيز على صيغ الجهات ودراسة الصور"[6] .

---

1)– سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2003، ص 20 .

2)– جوزيف كورتيس: مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، تر: جمال حضري، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص 12 .

3)– نادية بوشفرة: مباحث في السيميائية السردية، ص 45 .

4)– المرجع نفسه: ص 45 .

5)– جوزيف كورتيس: مدخل إلى السيميائيات السردية والخطابية، ص 12 .

6)– المرجع نفسه: ص 12 .

وعلى المستوى العميق يدرس المكون الدلالي والمكون المنطقـــي، باســـتقراء التشـــاكل والمربـــع السيميائي .

وهكذا تُعني السيميائية السردية بنظرية الدلالة ومشكلة المعنى، من خلال تعاملها مع الـــنص كفضاء لغوي معبر عن نفسه، باحثة عن مولدات النصوص ومكوناتها البنيوية الداخلية، وهو مـــا اهتم به غريماس في بحثه عن مشكل المعنى. إذ لاحظ أن هناك خللا في تعريف الوظيفة عند بروب، لأن تعريفه لها "قائم على وجود فعل ما، تتحد من خلاله شخصية ما"[1] ، وتبعا لذلك تتحـــدد الوظيفة من خلال انتمائها إلى إحدى دوائر الفعل التي تشتمل عليها الحكاية، وإذا كان الفعل هو أساس الوظيفة حسب بروب، فإن الدارس كما يرى غريماس سيقف محتارا أمام التناقض الذي يميز تعريف وظيفتين، "فإذا كان رحيل البطل ... يعد وظيفة فإن النقص (Manque) لـــن يكـــون كذلك"[2] ، باعتباره حالة تستدعي فعلا، ليصل في النهاية إلى استبدال الوظيفة بالملفوظ السردي وتأخذ الوظيفة الصيغية التالية :

م س = و (ع1 ع2 ع3) [3] .

ملفوظ سردي = وظيفة (عامل1، عامل2، عامل3) .

واستبدال دوائر الفعل بالعوامل، واختزال توزع دوائر العمل بين الشخصـــيات، في شـــكل علاقة مضاعفة بين العوامل والفواعل .

كما تأثر غريماس كذلك بما جاء به الناقد تنيير Tniere ، والذي حول مصطلح الوظيفة إلى عامل، "معرفا إياه بالقائم بالفعل أو متلقيه"[4] ، والذي يضم الأشياء والمجردات والكائنات .

لتعرف بعده الدراسات النقدية تحولا جذريا، عند نجاحه في شكلنة المثال الوظائفي وتطويعـــه ويصبح قابلا للتطبيق على كل الأنماط السردية، لارادته أن يكون أنموذجه العاملي "عاما وشـــاملا

---

1)– سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائيات السردية والخطابية، ص 21 .

2)– المرجع نفسه: ص 21 .

3)– المرجع نفسه: ص 22 .

4)– السعيد بوطاجين: الاشتغال العاملي، ص 14 .

قادرا على احتواء مختلف أشكال النشاط الإنساني"[1]، بداية من أبسط شكل من أشكال السلوك الإنساني إلى النصوص الأدبية .

1- النموذج العاملي:

تميزت أبحاث غريماس في كونها استفادت من نتائج أبحاث سابقيه، كبروب وكلـــود ليفـــي ستراوس وسوريو وتنيير، والتي كانت مطبقة أساسا على الحكايات الخرافية والنصوص المســـرحية والنحو البنيوي. كما استفاد غريماس من الدراسات الأسطورية في تحديده لمفهوم العامل، ففي هذه الدراسات مثلا ينظر إلى الإله من جانبين:

جانب وظيفي يشمل الأفعال التي يقوم بها الإله، وجانب وصفي يشمل الألقاب والأسماء المتعددة التي تحدد صفاته، واستنتج غريماس أن تناول ما هو أرضي لا يخرج أيضا عن هـــذا النطـــاق، وأن التحليل الوظيفي والتحليل الوصفي غير متعارضين بل متكاملين[2] .

وفي نفس الاتجاه استطاع غريماس في بناء تصوره للنموذج العاملي، أن يستفيد مـــن مفهـــوم العامل في اللسانيات،مستعينا بالجملة المتميزة بالتوزيع الثابت والدائم للأدوار"منطلقا لتوليد بنيـــة تركيبية كبيرة:بنية الخطاب السردي باعتباره يتشكل من الجملة ويتجاوزها"[3]، إلى حدود النص.

وبعد أن يستفيد غريماس أيضا من العوامل في المسرح كما تحدث عنها ســـوريو(Souriau) والذي استخرج نموذجا عامليا، يكثف ويلخص مجموع التطورات والتحولات التي يزخر بها النص المسرحي، محددة في المواقع التركيبية التالية:

- القوة الموضوعاتية الموجهة .
- ممثل الخير والقيم الموجهة .
- الحكم واهب الخير.
- المتحصل المفترض على القيمة .
- المساعد .

1)- سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، ص 47 .

2)- ينظر: حميد لحمداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص 32 .

3)- سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، ص 47 .

- الضديد [1].

ينتقل غريماس إلى بناء نموذجه المتكامل عن العوامل معتمداً على أبحاث بروب، إذ حاول منذ سنة 1966 أن يقيم علم دلالة بنائي للحكي، وقد وضع في هذا الإطار نموذجاً للتحليل يقوم على ستة عوامل تأتلف في ثلاثة محاور هي:

- محور الرغبة: وهو المحور الذي يربط بين الذات والموضوع .
- محور التواصل: وهو عنصر الربط بين المرسل والمرسل إليه .
- محور الصراع: وهو ما يجمع بين المساعد والمعارض .

إن هذا النموذج بمحاوره الثلاثة يضعنا أمام العلاقات المشكلة لأي نشاط إنساني، وتكمن بساطته في أنه كله متمحور حول موضوع الرغبة التي تتوخاها الذات، "ومتموضع بوصفه موضوعاً للتواصل بين المرسل والمرسل إليه، وفي كون رغبة الذات تتغير حسب إسقاطات المساعد والمعيق "[2]. ويعتبر النموذج العاملي "بنية قارة جامعة لحركة العلاقات بين العوامل باختلاف أنواعها "[3]. حيث التحولات المتتالية والمتغيرات الملحقة بها، على إثرها يكون العامل هو "ما يقوم بالفعل أو يخضع له، وقد يكون إنساناً أو حيواناً أو فكرة"[4] ، وقد يكون مذكوراً أو يستنتج من الحكي .

وتعني النسقية في النموذج العاملي باعتباره سلسلة من العلاقات المنظمة داخله، "النظر إلى الهيكل العام المنظم للسردية وفق سلسلة من العلاقات"[5] .

والذي يوضحه الرسم البياني الآتي[6]:

---

1)- عبد القادر شرشار: تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، منشورات مختبر الخطاب الأدبي في الجزائر، دار الأديب، وهران، الجزائر، 2006، ص 60 .

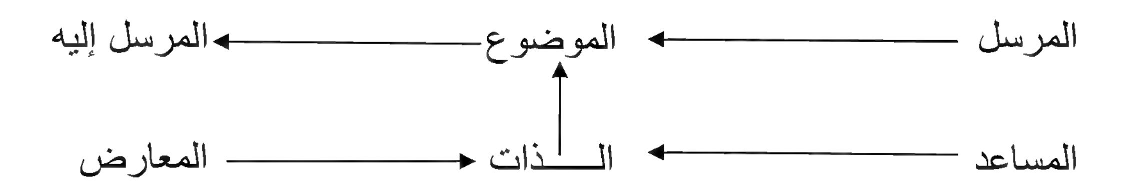
2)- محمد الداهي: سيميائية السرد بحث في الوجود السيميائي المتجانس، ص 35 .

3)- نادية بوشفرة: مباحث في السيميائية السردية، ص 49 .

4)- محمد مفتاح: دينامية النص (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1990، ص 169 .

5)- سعيد بنكراد: سيميولوجية الشخصيات السردية (رواية الشراع والعاصفة لحنامية نموذجا)، دار مجدلاوي ، عمان، الأردن، 2003، ص92.

6)- ينظر: نادية بوشفرة: مباحث في السيميائية السردية، ص 49 .



يخضع النموذج العاملي لنظام التقابلات من خلال تشكل ثلاث ثنائيات من العوامل، كـــل عاملين يندرجان ضمن علاقة تجمعهما موضح كالآتي:

أ- **علاقة الرغبة (Relation de Désir)**: تعد هذه العلاقـــة بـــين الـــذات والموضـــوع (sujet/Objet) "بؤرة النموذج العاملي"[1] ، والعنصر الحيوي فيه، فالذات هي الفاعل المباشـــر الذي يتلقى التحفيز من طرف المرسل، ويسعى لتحقيق الشيء المرغوب فيـــه وهـــو الموضـــوع فحضور الفاعل يستوجب حضور الموضوع، لأن العلاقة بينهما استتباعية، تتموقع في محـــور دلالي يتمثل في الرغبة، وهذه العلاقة تحدد ما يسميه غريماس ملفوظات الحالة (Les ènoncès D'ètat) والتي من بينها ذات الحالة (Sujet d'ètat) ، وهذه الذات إما أن تكون في حالة اتصال Λ أو في حالة انفصال V عن الموضوع، فإذا كانت في حالة اتصال نجد أنها تسعى للانفصال، وإذا كانت في حالة انفصال نجدها تسعى للاتصال .

وملفوظات الحالة هـــذه يترتـــب عنـــها تطـــور يســـميه غريمـــاس بملفوظـــات الإنجـــاز (énonces De faine) التي تتصف "بالإنجاز المحول"[2] ، وقد يكون هذا الإنجاز إما ســـائرا في اتجاه الاتصال، أو في طريق الانفصال، وهذا الإنجاز المحول يفضي بدوره إلى خلـــق ذات الإنجـــاز (Sujet d'état) ، وقد تكون هي نفسها ذات الحالة وقد تكون شخصية أخرى، فيصبح العامـــل الذات ممثلاً بشخصيتين أو ممثلين، والتطور الحاصل بسبب تدخل ذات الإنجاز يســـميه غريمـــاس البرنامج السردي (Programme Narratif) .

وهكذا يرى غريماس أن علاقة الرغبة بين الذات والموضوع تمر بالضرورة "عبر ملفوظ الحالة ، الذي يجسد تحولاً اتصالياً أو انفصالياً "[3] ، ويمكن التمثيل لهما بالشكل التالي:

ملفوظ سردي

ملفوظ الحالة **ملفوظ الإنجاز**

ذات الحالة ← موضوع **ذات الإنجاز**

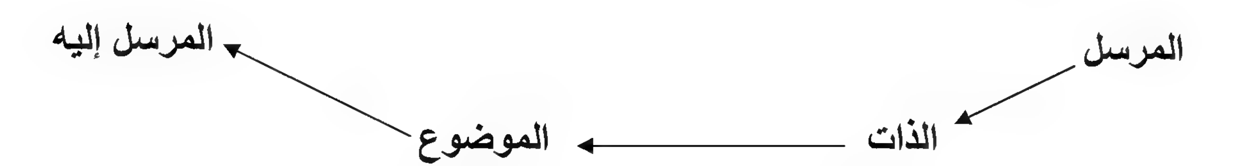
---

1)- محمد الناصر العجيمي: في الخطاب السردي (نظرية غريماس)، الدار العربية للكتاب، تونس، 1993، ص 40 .

2)- [illegible] (من منظور النقد الأدبي)، ص 34 .

[illegible] النقد الأدبي)، ص 35 .

ب- علاقة التواصل (Relation De Communication): لفهم علاقة التواصل داخل الحكـــي لابد من معرفة "أن كل رغبة من لدن ذات الحالة، لابد أن يكون وراءها محرك أو دافع"(1). يسميه غريماس مرسلاً (Distinateur) ،كما أن "تحقيق الرغبة لا يكون ذاتياً بطريقة مطلقة"(2)، بل يكون موجهاً أيضاً إلى عامل آخر يسمى مرسلاً إليه (Distinataire) ، وهنا تكون علاقة التواصل بـــين المرسل والمرسل إليه، تمر بدورها عبر علاقة الرغبة موضحة بالرسم التالي:



فالمرسل يكمن دوره في ممارسة فعل التحفيز لدفع الذات نحو تحقيق موضوع الرغبة، ويمثـــل هذا العامل شخصا أو حالة مثل رغبة أو خوف. أما المرسل إليه فهو المتلقي النهائي لموضوع الرغبة بالإضافة إلى "ممارسته للفعل التقويمي، أو التأويلي للنتيجة المتحصل عليها من قبل الذات"(3) ، ونجد أن علاقة المرسل بالمرسل إليه "تنأى إلى قيادة المرسل للمرسل إليه وتبوئه سلطة الزعامة، وتمثيلـــه القدرة على إصدار الأوامر والأحكام"(4)، من خلال قدرة المرسل على توجيه المرسل إليه .

---

1)- المرجع نفسه: ص 35 .

2)- المرجع نفسه: ص 35 .

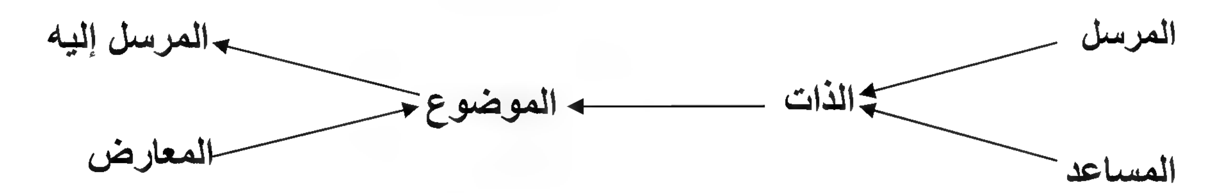
3)- عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي، ص 65 .

4)- نادية بوشفرة: مباحث في السيميائية السردية، ص 51 .

وفي النهاية نقول أن وظيفة كل من المرسل والمرسل إليه هي تأطير مسار الفاعل، "حيث يكسبه المرسل قيماً موجهة تؤهله لاكتساب الكفاءة اللازمة لإنجاز الأداء المكلف به، والذي يتم تقييمه في النهاية من قبل المرسل نفسه"[1].

ج- **علاقة الصراع** (Relation de Lutte): ويتعارض ضمن هذه العلاقة عاملان أحدهما يسميه غريماس المساعد (Adjuvant) ، والآخر المعارض (L'opposant) ، وينتج عن هذه العلاقة إما منع حصول علاقة الرغبة والتواصل أو العمل على تحقيقها، فالمساعد يعتبر قوة مؤيدة للفاعل (الذات) "إذ يتدخل لتقديم يد العون له، بغية تحقيق مشروعه العملي وإصابة هدفه المنشود"[2]. فيسهل له السبل، فيما يكمن دور المعارض في خلق "جملة من العوائق المعرقلة لاتصاله بموضوع القيمة المرغوب فيه"[3] . وليس من العسير أن نجد داخل المجتمع صورة للمساعد وصورة للمعارض بدءاً من الحالة الاجتماعية وضروب الصراع بينها، ومن خلال وظيفة كل من المساعد والمعارض نلاحظ أن صورة الأخير أكثر تعقيداً من المساعد، إذ قد يكون البطل معارض نفسه .

هكذا نحصل من خلال العلاقات الثلاث السابقة على الصورة الكاملة للنموذج العاملي عند غريماس وهي كالآتي[4] :



2- النموذج العاملي كتقنية:

1)- المرجع نفسه: ص 51 .

2)- المرجع نفسه: ص 51- 52 .

3)- المرجع نفسه: ص 52 .

4)- j .courtès: Introduction à la Sèmiotique narrative et discursive. Hachette universitè , Paris 1976 , p 62.

نقلا عن : حميد لحمداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص 36 .

إن النموذج العاملي بكل علاقاته يشكل تصنيفاً لمجموعة من الأدوار التي نصـــادفها في كـــل الحكايات، وهذه الأدوار ليست ثابتة تسند إلى الشخصيات منذ بداية الأحداث، حيـــث تخضـــع للتحولات والتغيرات وهذه"التحولات هي ما يمنح القصة ديناميكيتها وتلوينها القيمي الخاص"[1] انطلاقا من علاقة فاعل بموضوع معين، بتحول من حالة إلى أخرى تتراوح بين الاتصال والانفصال وهذا التحول يستلزم فعلا له، ويتجسد هذا التحول فيما يسمى الملفوظ السردي .

وإذا كان كل نص سردي ينطلق من حالة أولى إلى حالة ثانية، فإن هذا الانتقال "لا يمكن أن يتم عن طريق الصدفة"[2] ، بل هو مرتبط ومنظم وفق منطق خاص .

وينتج عن ترابط الحالات والتحولات وحدة سردية يسميها غريمـــاس بالبرنـــامج الســـردي (Le Programme Narratif). "وهو مفهوم إجرائي بسيط قابل مع ذلك لكل التمطيطـــات والتعقيدات الشكلية المختلفة"[3] ، وهو قائم على فعل إنجازي واحد بقلب الحالة الأولية واستبدالها بحالة نهائية، والتي يسميها غريماس بالمسارات الســـردية (Les Parcours Narratifs) المشـــكلة لمراحل صيرورة الحدث السردي .

أ- العوامل السردية:

يمر البرنامج السردي بعدة مراحل "باعتباره الوحدة الجوهرية والنقطة المركزية لكـــل تحليـــل سردي"[4] ، انطلاقاً من التحريك مروراً بالأهلية فالإنجاز وأخيراً الجزاء، فماذا يمكن أن يقال عـــن هذه العوامل المكونة للبرنامج السردي البسيط ؟

أ-1- التحريك (La Manipulation): تنحصر مهمته في إقامة علاقة التأثير والاستحواذ من قبل مرسل للتحفيز، وقائم به على عامل ثان متلقياً له، يشعر بالحاجة وضرورة القيام بعمـــل مـــا قصد تغيير وضعية معينة واستبدالها بوضعية أخرى مغايرة لها، ويعد التحريك "الطور الأولي للرسم السردي"[5] ، وهو يتعلق بإبراز فعل الفعل (Faire – Faire) حيث يتميز بكونه نشاطاً يمارســـه

---

1)- سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، ص 54 .

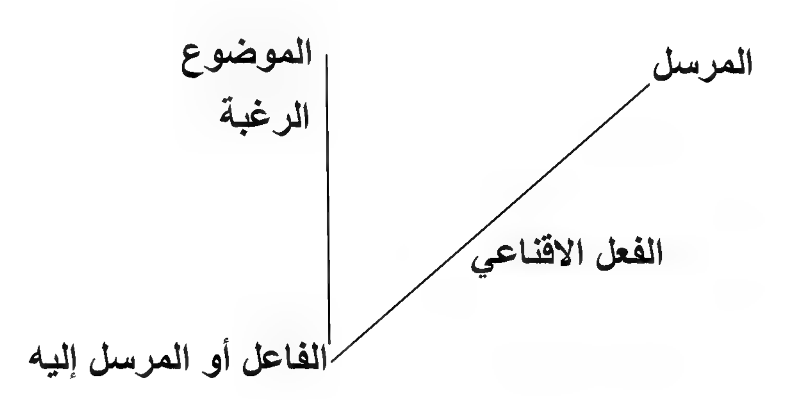
2)- المرجع نفسه: ص 55 .

3)- عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي، ص 112 .

4)- نادية بوشفرة: مباحث في السيميائيات السردية، ص 58 .

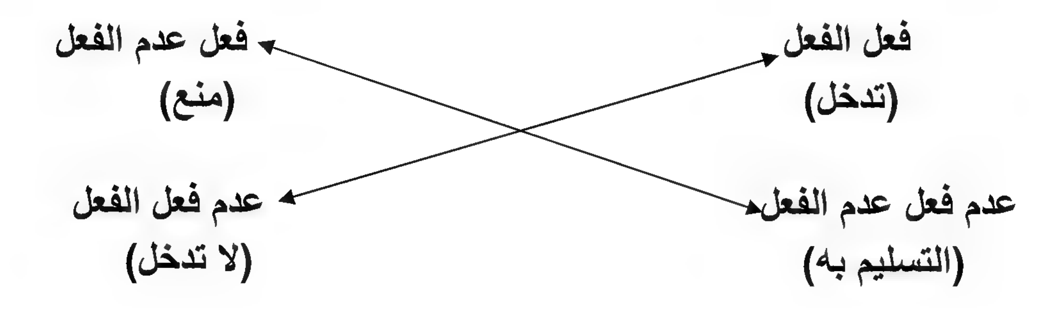
5)- ميشال آريفيه وآخرون: السيميائية أصولها وقواعدها، تر: رشيد بن مالك، مر: عز الدين مناصرة، منشورات الاختلاف، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2002، ص 114 .

الإنسان تجاه آخر، بهدف دفعه إلى إنجاز عمل ما. وهكذا لا يتم التحريك بمحض إرادة الفاعل إنما يتدخل المرسل في علاقة بفاعل من خلال وجود فعل إقناعي، يتمثل في تبليغ فكـــرة أو اعتقـــاد ليدخل الفاعل في دوامة الصراع لتنفيذ مشروع المرسل، وهو ما يوضحه الرسم التالي[1]:



فإبراز محاسن الفعل يدفع الفاعل إلى القيام به، وإبراز مساوئه يجعله قبيحا في نظر المحفَّز، وقد يجمع الخطاب بين "أسلوبي الذم والمدح، في حالة ما إذا كان المطلوب دفع المحفَّز للقيام بعمل ما مقابـــل تخليه عن آخر"[2] ، وفي كل الحالات يحاول المرسل أن يرفع من معنويات الفاعل ليدفعه إلى تنفيذ الآداء الموكل إليه .

ويفترض فعل الفعل وجود نظام يحتمل إمكانيات أربع، والتي يتيحها تطبيق المربع السيميائي على عملية التحريك، كما يوضحها الشكل التالي: [3] .



وباختصار يمكن القول أن مرحلة التحريك تجمع ظواهر سردية مختلفة مطبوعة بالميزات التالية:

---

1)– ينظر :نادية بوشفرة : مباحث في السيميائية السردية ، ص 71 .

2)– عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي، ص 121 .

3)– نادية بوشفرة: مباحث في السيميائية السردية، ص 72 .

- تقيم علاقة بين المرسل والفاعل، وهي علاقة تعاقدية تهدف من وراء عمليات الإقناع إلى امتلاك موضوع القيمة .

- أن مجموع العمليات موجهة أساساً إلى فعل الفعل .

- أنها تستهدف وضع برنامج سردي قيد التنفيذ .

أ-2- الأهلية (La Competence) : يهدف هذا الطور إلى إبراز "كينونة الفعل"[(1)] . ويطلق عليه كذلك الكفاءة أو المقدرة، ولتحقيق أي إنجاز لابد من توفر شرط الأهلية في من سيتولى أمر القيام به، لأنها شرط ضروري يسبق فعل امتلاك الموضوع المرغوب فيه، ومنه فالأهلية هي "ذلك الشيء الذي يدفع للفعل"[(2)] . فلا يمكن الحديث عن الأهلية إلا من خلال ربطها بالإنجاز، فكلاهما مرتبط بدائرة فعل يحكمهما بعد تداولي .

فالأهلية تجعل الفعل ممكناً باعتبارها فعلاً بالقوة، فعلى الفاعل أن يمتلك الوسائل التي تمكنه من القيام بالفعل، وبدونها يتجمد نشاطه أي أن "فعل الفاعل دليل على مقدرته"[(3)]. وبالتالي تأتي الأهلية قبل الإنجاز مباشرة "مما يجعل البحث عنها مقتصراً على ملفوظات الحالة دون ملفوظات الفعل"[(4)] ، ولا يكتسب الفاعل الإجرائي صفة التأهيل إلا إذا توفر فيه شرطان أساسيان هما:

1- أن يسعى لتحقيق برنامج سردي محين Actualisè وليس المحقق Non Rèalisè .

2- أن يتوفر على علامات لتحقيق برنامجه السردي، فتحقيق الفاعل الإجرائي للإنجاز الرئيسي متوقف على مدى توفره لمجموع الصيغ المتعلقة بالأهلية، والتي حددها غريماس كالآتي:

- معرفة الفعل - قدرة الفعل - إرادة الفعل - وجوب الفعل [(5)] .

مع العلم أن هذه العناصر لا تكون دائماً متوفرة في الفاعل الإجرائي بل يسعى لاكتسابها، مما يفرض برامج سردية استعماليه (P.N Modal) للحصول على موضوعات استعمالية وتنفيذ

---

1)- آن إينو وآخرون: السيميائية (الأصول، القواعد، والتاريخ)، ص 236 .

2)- سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، ص 60 .

3)- عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي، ص 115 .

4)- المرجع نفسه: ص 115 .

5)- نادية بوشفرة: مباحث في السيميائية السردية، ص 60 .

الإنجاز الرئيسي. فالموضوع الاستعمالي يرتبط به الفاعل على مستوى المقدرة، أما موضوع القيمة فهو شرط ضروري للحصول على الإنجاز .

أ-3- الإنجاز (La Performance): يعتبر الإنجاز الدعامة الأساسية لإقامة كل برنـــامج سردي، يهدف إلى توضيح فعل الكينونة، حيث "يفضي الحدث الذي يقوده الفاعـــل المنفـــذ إلى تحويل الحالة"[1] ، فينتقل فاعل الحالة من وضعه الابتدائي إلى وضعه النهائي .

وعليه فالإنجاز وحدة سردية متكونة من سلسلة مترابطة من الملفوظات السردية وفـــق نظـــام خاص، يمكن تحديدها على الشكل التالي:

- م س = مواجهة: (ذ1 ↔ذ2) .

- م س = هيمنة: (ذ1 ← ذ2) .

- م س = منح: (ذ1 → م) .

م س = ملفوظ سردي، ذ= ذات، م= موضوع .

وتتطابق هذه الملفوظات مع ثلاث عمليات وهي:

- العملية الأولى: يعتبر الملفوظ السردي تشخيصاً عن العلاقة التناقضية بين حدين .

- العملية الثانية: يعتبر الملفوظ نقطة الانطلاق لعملية النفي الموجهة من الذات الأولى، نحـــو الذات الثانية أو العكس .

- العملية الثالثة: يتطابق فيها الملفوظ السردي مع محفل الإثبات، الذي يتجلى في منح الذات موضوعا ما [2].

وهكذا يعد الإنجاز داخل العوامل السردية أحد عناصرها المكونة لها، والحلقة النهائية داخـــل سلسلة التحولات المسجلة في النص، حيث يتقابل مع الجزاء باعتباره وجهه القيمي .

---

1)- ميشال آريفيه وآخرون: السيميائية أصولها وقواعدها، ص 115 .

2)- ينظر: سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، ص 63 .

أ-4- الجزاء (La Sanction): يعد الجزاء الحلقة الرابعة داخل العوامل السـردية ونقطـة نهايتها، إنه صورة خطابية مرتبطة بالتحريك، لا يمكن أن يدرك إلا في علاقته به "مادام التحريـك والجزاء كلاهما يتميز بحضور مكثف للمرسل"[(1)] . ويهدف هذا التطور إلى إبراز كينونة الكينونة بالحكم على الأفعال التي تم إنجازها من الحالة البدئية إلى الحالة النهائية، فبعـد تغـيير الأوضـاع بواسطة الفاعل الإجرائي يتولى الجزاء تقويم الوضعية النهائية، حيث يعد المرسل الحلقة الرابطة بين البدء والنهاية، وهو الأداة التي يتم عبرها تقييم الإنجاز في فعل نهائي .

ففي البرنامج السردي يتميز المرسل بدور خاص في مرحلة الجزاء، في شـكل حكـم علـى الحالات والتحولات للأفعال الممارسة من طرف الذوات، ومن ثم فالفعل الممارس مـن طـرف المرسل في نهاية النص يكون مزدوجاً، الأول يتعلق "بفعل ذهني للتعرف، أي مطابقة الأفعال المنجزة وطرق تنفيذها مع معايير الكون القيمي"[(2)] ، باعتبار المرسل هو الذي يحكم على مدى مطابقـة الأفعال للكينونة، أما الثاني فيتعلق "بالأفعال التي تلي المطابقة المحددة في التعرف، وهـذه الأفعـال تحيل على الجزاء"[(3)]. تأسيساً على هذا يكون الجزاء إيجابياً أو سلبياً تبعاً للتقييم الإيجابي أو السلبي .

ومن خلال عرض العوامل السردية المكونة للبرنامج السردي البسيط، كما يتصوره غريمـاس يبرز لنا مدى التلاحم المنطقي القائم فيما بينها، إذ أن كل عنصر يستدعي منطقياً العنصر الـذي يسبقه أو الذي يتلوه، ونورد ما تقدم ذكره في الجدول الآتي:[(4)] .

تحريك	كفاءة	أداء	تقويم

1)- سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، ص 65 .

2)- المرجع نفسه: ص 66 .

3)- المرجع نفسه: ص 66 .

4)- Greimas D'Entrevernes: Analyse sémiotique des texts, Pul, 4e éd, Lyon,1984, P63.

نقلا عن: نادية بوشفرة: مباحث في السيميائية السردية، ص 77 .

فعل الفعل	كينونة الفعل	فعل الكينونة	كينونة الكينونة
مرسل/فاعل عملي			علاقة:
فعل المعرفة			مرسل/فاعل عملي
فعل الإرادة	وجوب الفعل		مرسل/فاعل حالة
	إرادة الفعل		فاعل ح/فاعل عملي
	قدرة الفعل		
	معرفة الفعل	الفعل	
مهيمنة إقناعية			مهيمنة تأويلية
	بعد	عملي	
	بعد معرفي		

نلاحظ في نهاية الجدول أن الفعل الإقناعي يقابله الفعل التأويلي في مرحلة التقويم، وهو ناتج عن فعل التأثير الممارس من المرسل على الفاعل لأداء المهمة التي كلف بها، من أجل الحصول على موضوع القيمة، وعليه يكتسي الفعل الإقناعي والفعل التأويلي طابعا معرفيا .

ب- البرامج السردية :

ينتج عن وجود ملفوظات للفعل تحويل وتغيير مجرى ملفوظات الحالة، انطلاقا من علاقة فاعل بموضوع معين، لتكوّن ما سماه غريماس بالبرامج السردية، والتي هي "جملة الإنجازات الهادفة إلى تحقيق تحويل رئيسي"[1] ، ولتكن البداية من البرنامج السردي البسيط، والذي هو "صيغة تركيبية منظمة للفعل الإنساني بشكل صريح أو ضمني"[2]، وهو قابل لكل التمطيطات الشكلية دون أن تمس في شيء صفته التركيبية البنيوية، ومن جملة أشكال التمطيطات الممكن إدخالها على البرنامج السردي (Le Programme Narratif) يذكر غريماس الاحتمالات التالية:

1)- نادية بوشفرة: مباحث في السيميائية السردية، ص 54 .

2)- سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، ص 68 .

1– الأعمال المعادة والتي "ليست في الواقع سوى تضعيفات كمية لبرامج سردية ذات معـــنى وطبيعة واحدة"[1] ، فالبرنامج السردي يتعلق بعملية التحويل التي تتسم باتصال الفاعل بموضــــوع القيمة وامتلاكه، أو بالانفصال عنه بفقدانه وأخذه منه وفق المخطط التالي:

ذ V م ⇐ ذ Λ م .

ذ Λ م ⇐ ذ V م .

2– تضعيف البرامج السردية "انطلاقاً من تضعيف موضوعات القيمة المرغوب فيها"[2] ، إذ يفترض في علاقة الموضوع بالفاعلين وجود صلة ازدواجية بينهم، فما يحقق الاتصال عند بعضهم يحقق الانفصال عند بعضهم الآخر، وهذا التحول في الحالات لا يكون إلا إذا سلمنا بوجود فعل محول، تقوم بممارسته ذات فعل بهدف تغيير ملفوظ حالة، وهذا التحول يمكن أن يمثل له بالشكل التالي[3]:

* فعل محول [ذ1 ⇐ (ذ2 Λ م)]

أو

* فعل محول [ذ1 ⇐ (ذ2 V م)]

ذ1: ذات الفعل – ذ2: ذات الحالة – م: موضوع –Λ : علامة وصل – V: علامة فصل.

ومما تقدم يستخلص غريماس أن كل خطاب سردي، يتأسس على برنامجين سرديين نقيضـــين أحدهما ظاهر والآخر خفي .

3– كما يمكن جمع عدة برامج مترابطة فيما بينها عن طريق علاقة اندماجية، مرتبطة بتعـــدد الموضوعات الاستعمالية المؤدية إلى موضوع القيمة، "وينتج عن هـــذا التعـــدد تعـــدد الـــبرامج الاستعمالية للحصول على هذه الموضوعات، ضمن ما يتطلبه البرنامج الرئيسي"[4] ، وهذا ما يؤكد

---

1)– عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي، ص 112 .

2)– المرجع نفسه: ص 113 .

3)– سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، ص 69 .

4)– سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، ص 69 .

الطابع المرن لهذه البرامج، وكذا كفايتها الإجرائية في تحليل النصوص على اختلاف أصنافها وأحجامها .

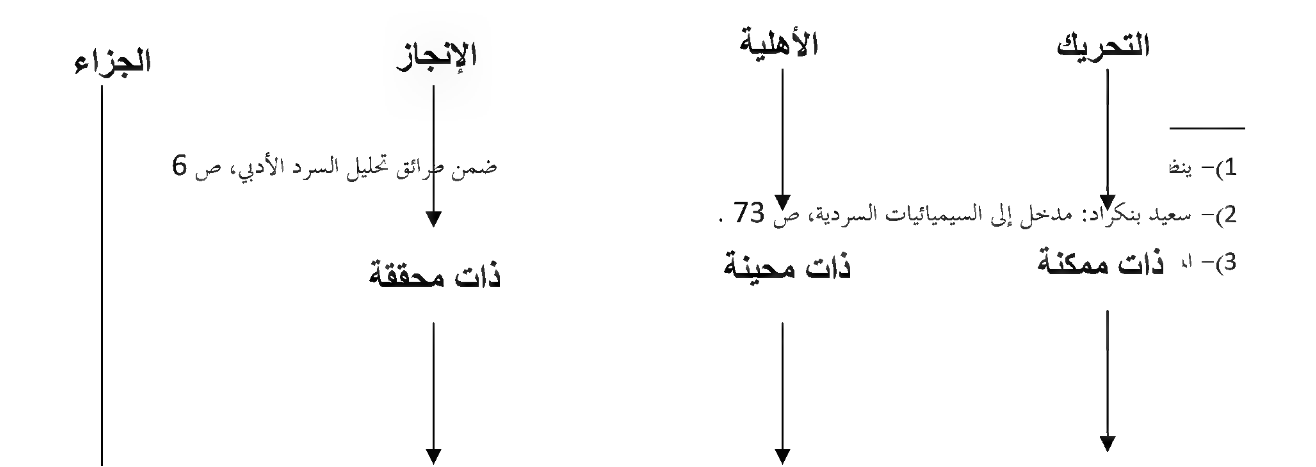
ج- أنماط الوجود السيميائي:

اعتمد غريماس من أجل توضيح وتبسيط إشكالية الأدوار العاملية إلى تقديم أمثلة من المسار السردي، الذي تتكون فيه الأهلية، أي ما يجذب الذات السيميائية باعتبارها ذاتاً فاعلة تضطلع بثلاثة أنماط من الوجود السيميائي، مشكلة ثلاث حالات سردية هي:

- ذات ممكنة ← سابقة عن اكتساب الأهلية .
- ذات محينة← ما يترتب على هذا الاكتساب .
- ذات محققة ← تعني الذات لحظة قيامها بالفعل، الذي ينقلها إلى الاتصال بالموضوع محققة هدفها .

ويستتبع تحرك الذات في المسار السردي افتراض الموضوع القيمي، ثم تحيينه ثم تحقيقه، مما يجعلنا أمام تطورات جديدة ممكنة حول الإنجاز، فإما تؤدي إلى تمديد العوامل السردية في حالة التخلي عن الموضوع، وإما تفتح الأبواب أمام مسارات سردية أخرى في حالة حرمان منه[1] .

والعوامل السردية تعد "ناظم منطقي لمجموع عناصر النص"[2]، والتي لا تتحقق بشكل كلي ومتتابع إلا بالإحالة على الغائبة منها في مراحل متعددة، وتحدد هذه المراحل في الشكل التالي:[3] .



1)- ينظ ... ضمن طرائق تحليل السرد الأدبي، ص 6

2)- سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، ص 73 .

3)- ال

يلاحظ من خلال المخطط أن الذات الممكنة حين اكتسابها للأهلية تصبح ذاتا محينة، وهذه الأخيرة حين قيامها بالفعل تصبح ذاتا محققة، وهكذا بالنسبة للموضوع الممكن وكذا البرنامج الممكن .

أمام هذه المعطيات التي قدمت عن النموذج العاملي، وجدت خصوصية على درجة من الأهمية تتمثل في أن النموذج هو آلية منطقية قائمة في النصوص السردية، باعتباره ضربا من القراءة. حيث يحيل كل عامل من عوامله إلى إثارة عدد من التحولات، وبالتالي إلى عامل آخر .

الفصل الثاني:

مسار اللغة والسرد
والشخصيات في رواية
"مذنبون لون دمهم في كفي"

إن الرواية شانها شأن الخطابات الأدبية الأخرى إنتاج لغوي، وإن الممارسة السردية ممارسة لغوية بالدرجة الأولى. ولهذا نجد أن رواية "مذنبون لون دمهم في كفي" رواية ذات مستويات متعددة، لأنها مركبة من مشارب مختلفة أخذت عن نشاطات متعددة وحقول متنوعة، فهي إبداع الكاتب أمام اكتشافه للكلمات ذات الأنساق اللغوية والثقافية .

تمثل هذه الرواية عملاً لغويًا إبداعيًا، لخاصية كلماتها التي لا تكتفي بدلالاتها المعجمية، بل تتعداها لتصبح رموز بالمعنى السيميائي، وهو ما منح للروائي حرية التعبير والانتقال من مستوى لغوي إلى مستوى آخر، فهي تعكس برنامجًا متكاملا في طريقة التعامل مع اللغة، التي تتوالد وتتكاثر في المتن السردي، لتكون مولدة للدلالات والمعاني، فالنص بناء أسس بشعرية روائية جديدة شأن كل الكتابات الإبداعية .

فالمخزون اللغوي ظاهر جلي لا يخفى على أحد خلال استعمال الراوي للغة الفصحى واللهجة العامية في نفس الوقت، إذ نجده في متن العمل السردي يذيل ألفاظه الفصيحة بألفاظ عامية أحيانا، مع قدرته الإبداعية على دمجهما بحيث لا نشعر بنشاز بينهما، ولا تفكك في النص وهذه خاصية امتلكها الكاتب عبر أعماله الروائية، وذلك لأنه "يعمل على تخليص اللغة من واقعيتها الحرفية، التي أنتجت أدبًا ذا علاقة سببية مباشرة بالمحيط الخارجي"[(1)] .

ونجد أن اللغة في هذه الرواية ذات سلطة تفوق بكثير أي سلطة أخرى، من خلال ما تحمله من إيحاءات ضمنية، ودلالات مشعة تغطي أي قصور قد تعانيه الكلمات والعبارات فتصبح اللغة حينئذ تابعة لدلالاتها، وبها تقوى أو تضعف .

إن الحديث عن اللغة السردية التي تميز رواية "مذنبون لون دمهم في كفي" ليس حديثًا عن القواعد، وإنما في طبيعة التوظيفات السردية السياقية للألفاظ والجمل، فاللغة هنا تمثل عدولاً عن اللغة المشتركة عند جميع الأدباء، بفعل التزامها بالماضي أو الواقع في أشكال جديدة، إذ ارتبطت بحمولة ايديولوجية منتجة بذلك لغة، نقول عنها أنها هجينة بين الفصحى والعامية، لأن أحداثها

---

1)– السعيد بوطاجين: السرد ووهم المرجع (مقاربات في النص الجزائري الحديث)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005، ص 57 .

تدور بين شخصيات قد عاصرت الثورة التحريرية، فوجب أن يكون خطابها بلغة عامة المجتمع في ذلك الوقت، كقول الراوي لفلة "يا دينك وشحال توحشتك"[1].

أما المسار السردي فهو مجموعة المتتاليات السردية من أفعال وأحداث، ومختلف الحالات والتحولات. وتتجلى حدود المسار السردي من خلال وضعية الأحداث البدئية والنهائية، وأول حدود المسار السردي هي البداية وقد أتت مرتسمة واضحة في بداية الأحداث، انطلاقا من تحديد المدة التي مرت على المذبحة بأربعة أعوام، وصولا إلى وعي الراوي لأحداثها، والذي أخذ على عاتقه سرد وقائعها عن طريق ما عاشه، أو ما سمع عنها .

والحد الثاني للمسار السردي هو نهاية الأحداث، والتي جاءت في آخر الرواية لتؤكد نهاية الصراع وجموده، "أصدر الضابط لخضر تعليماته باللاسلكي إلى أفراد جماعته عند مخرج المدينة الشرقي، في اتجاه العاصمة، بأن يفسحوا المرور لسيارة ذات مهمة رسمية مبلغًا إياهم نوعها ورقمها"[2]، فهذه الفقرة جاءت لتؤكد انتهاء فعل القص بالإضافة إلى أن رحلة السرد منذ البداية كان هدفها تجلية وإظهار حقيقة معينة، نجح رشيد في إماطة اللثام عنها، ولكن النهاية في هذه الرواية جاءت في شكل سخرية وحيرة، ونجد هذه السخرية بصورة واضحة في تعجب سكان المدينة من تصرفات الدولة في حق ضحايا السفاحين بإصدار العفو السياسي .

منذ البداية يبدو رشيد كرجل مكلف بمهمة تحقيق العدالة، باقتصاصه من لحول وجماعته وتطهير مدينتهم منهم، وهكذا فهو "بأوصافه هذه يقترب من صفات الأبطال الأسطوريين، الذي تُحشد لهم كل صفات الشجاعة والإخلاص والذكاء"[3]، ولهذا يتحول رشيد إلى دال يشير إلى الواقع، ويتحول من شخص إلى رمز؛ لأنه يطمح إلى تحقيق العدالة، وهو بهذا يتجاوز الأحداث ويُنبئ بما سيحدث. أما جملة الحالات والتحولات فسوف يأتي الحديث عنها في البنى العاملية للرواية، لكن قبل هذا سنتناول دلالة اللغة عند الكاتب لحبيب السائح في هذه الرواية .

---

1)- الحبيب السائح: مذنبون لون دمهم في كفي، دار الحكمة للطباعة والنشر والترجمة والتوزيع، الجزائر، ط1، 2008، ص 88 .

2)- المصدر نفسه: ص 300 .

3)- حسين خمري: فضاء المتخيل مقاربات في الرواية ، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002، ص 204 .

1-دلالة اللغة عند الكاتب "الحبيب السائح":

تعتبر اللغة أولى مقومات البناء في النصوص الأدبية عامة والنص السردي خاصة. كما أن اللغة الروائية ذات أهمية وأثر بالغ، يتجلى في اختيار الأديب الموضوعات التي يكتب فيها، ومضمون الرواية بغرض دلالة اللغة، وهذا ما دفع الكاتب لحبيب السائح في روايته "مذنبون لون دمهم في كفي" إلى أن يجعلها تشع بمجموعة من الدلالات، نظرا لطبيعة موضوع الرواية المملوء بالايديولوجيا، والحقائق السياسية .

أول دلالة يمكن أن نستخلصها هي الشمولية، بمعنى أن اللغة واسعة الدلالة وعميقة الإيحاء تترك القارئ يسبح في عوالم لا تحددها اللغة نفسها، بقدر ما يضبطها بعد النظر أو عدمه، وهذه ميزة فنية ذات بعد خفي في ثنايا الرواية .

تدل اللغة أيضا على أسلوب ورؤية للوجود، نتيجة تغيرات لاحقة أنارت الإبداع وحكمت البصيرة في ظل صراعات فكرية وحضارية وأخلاقية. كما أن "العدول الفكري لهذا الروائي بدأ يرتسم شيئًا فشيئًا باتكائه على الخبرة الذاتية، التي أيقظت حقيقته البشرية في عالم مفترس وبدائي"[1] .

ويبدو أن نواة الإبداع هي السؤال بالرجوع إلى الماضي واستقصاء مخلفاته بلغة العصر الحاضر ومقاييسه، وهذا ما يتطابق مع رجوع الراوي إلى ما مضى من أحداث بالاستذكار، والتعبير عن ذلك بلغة واضحة محكمة التسلسل، وكأنها لغة التاريخ منعكسة على صفحات الأحداث، ومع ذلك فلغة النص صورة لموضوعه، لا تفك شفراته إلا بعد أن نستقصي التاريخ وندرك ما وقع فيه من أحداث. أما الدلالة التي بنيت عليها الرواية فهي "استراتيجيه فنية تكشف الأيديولوجي والوصف المتعلق بالشخصيات ودوره في التعبير"[2] ، وبالتالي الوقوف على الأبعاد السياسية والاجتماعية التي تحرك العالم الروائي .

---

1)– السعيد بوطاجين: السرد ووهم المرجع (مقاربات في النص الجزائري الحديث)، ص 59 .

2)– صالح إبراهيم: الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمان منيف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2003، ص 124 .

وإذا حق لنا أن نتحدث عن المعجم اللغوي للحبيب السائح، فإننا نلحظ أن له معجمًا فنيًا معينًا خاصًا به، ليس من باب العفوية وتوارد الخواطر، ولكن هو من باب التوظيف الفني، لأسباب منها ما هو ظاهر ومنها ما هو خفي .

وإذا كان من العسير الإحاطة بملامح ودلالة اللغة الفنية للكاتب السائح، فإنه مع ذلك استطعنا أن نلاحظ أن لغته تتسم بالعفوية فلا تجد فيها تكلفا في صياغة مفرداتها ولا عنتًا في التلفظ بها، وبالتالي فهي لغة المجتمع، فكأن موضوع الرواية السياسي قيدته اللغة، بمعنى أن هذه الأخيرة سيطرت على مضمون أحداث الرواية، وجعلت من الصعب الإمساك به، وهذه الخاصية الفنية لدى الكاتب جعلت من عمله السردي كلاً متكاملاً، لا يفهم القارئ أحداثه إلا بإنهاء قراءته كله، وعلى هذا فاللغة قيدت القارئ الذي يصعب عليه التخلص منها إلا إذا استأنس بها، وجعلها تابعة للمضمون.

إذا انتقلنا إلى مستوى اللغة بمعناها المعجمي الخاضع للضوابط النحوية والصرفية، نجد أن هذه اللغة بوجه عام لا تخلو من شعرية. بالرغم من هناتٍ ارتكبت في النحو والصرف من الخير عدم سردها، مما يوضح أنها كتبت بالفصحى والعامية معًا، وهذا يدل على سعة رؤية الكاتب، فهو يكتب عن عامة الناس قبل خواصهم، مما أكسب موضوع الرواية صفة العمومية، وهذا ما تترجمه الأحداث التي تجري وقائعها بين عامة الناس، أي في المجتمع الجزائري، فكأن المضمون استدعى الشكل هنا، وفرض على الكاتب هذه اللغة المجتمعية إن صح لنا الحكم عليها، فلو كتبت هذه الرواية مثلا بلغة فصحى راقية لخالفت المضمون، إذ كيف لشخصيات تعاني من ويلات المحنة أن تهتم بلغتها، أو أن ترتقي إلى فئة النخبة العاقلة التي تساوت مع أطراف المجتمع وعامتهم .

وإننا لنرى الحبيب السائح في روايته يوشح كلامه بألفاظ شعرية رقيقة طورًا، وجزلة طورًا آخر، ويوشح لغته على أساس من المحسنات البيانية المعروفة من تشبيه واستعارة ومجاز، وهذا بهدف إبعاد الملل عن القارئ وشد انتباهه. فحق للغة أن تكون وسطًا بين الفصحى والعامية وبين الجفاء والحيوية، وتصبح في الأخير أداة للتعبير عن طموح وآمال المجتمع، وصورة من صور حياته .

2-البنى العاملية في الرواية:

ندرس في هذا الجانب من البحث البنية العاملية للرواية، والتي سوف ندرسها من ناحيتين الأولى هي البحث عن القوانين التي تتحكم في العالم الروائي، والعلاقات التي تسيِّر الأفعال والحركات، والثانية هي تقنيات السرد من قضايا المكان والزمان .

فتناول المكون السردي في الرواية بالتحليل يقودنا إلى تشريح للبنيات السردية، مع الأخذ بعين الاعتبار جملة الحالات والتحولات التي تميز شخوصها، من خلال الأدوار التي يؤدونها أثناء إجراء التحويل "ذلك لأن السرد يقوم على التراوح بين الاستقرار والحركة، والثبات والتحول في آن"[1]. وتبدو البنية العاملية في تعريفها البسيط مستوى من مستويات التحليل السيميائي للنصوص السردية، وهي طريقة لتنظيم وترتيب عوامل الإبداع، "حيث لا تقوم الكلمات والجمل بأداء الدلالة بصورة مباشرة، بل تقوم باستخدام الأشياء والأشخاص والزمان والمكان في تركيب صور دالة دلالة نوعية ومفتوحة"[2] ، تحيل عليها .

الحديث عن تجليات البنى العاملية في الرواية يتطلب عملاً تفصيليًا غاية في الدقة، والذي قد ينطلق من أصغر الوحدات المكونة للمعنى لإيجاد الذوات والموضوعات. ولهذا سيكون العمل مقتصرا على دراسة البنى العاملية الشاملة وإغفال البنى الصغرى ،لذا سننتقي الذوات الكبرى المهيمنة في النص الروائي نظرًا لتعددها وتشابكها، وربطها بالبرامج السردية التي تحمل في طياتها حبكة تشكل ذروة الصراع في علاقات شخصياتها بعضها مع بعض .

ومنه فتحديد أطراف الصراع يستدعي ضبط علاقة الأحداث بالشخصيات، وبالتالي دراسة العلاقات وهذا لنستطيع ضبط المكون السردي .

1)– أحمد طالب: المنهج السيميائي (من النظرية إلى التطبيق)، ص 23 .

2)– عبد الرحيم الكردي: البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط3، 2005، ص18 .

المكون السردي:

إن المتصفح لمتن الرواية يجدها تقوم على ثمانية فصول، كل فصل من هذه الفصول يتوزع على مجموعة من المقاطع السردية المرقمة، والتي تتباين من فصل لآخر من حيث عددها وحجمها .

فقوام الفصل الأول أربعة مقاطع سردية طويلة، في المقطع الأول يحدد السارد زمن أحداث الرواية والحدث الرئيسي فيها، وأهم الشخصيات المشاركة في تفاعله، "بنهاية سنة ألفين وثلاث الجارية يكون مر على الحادث أربعة أعوام ... طيلة تلك الأعوام ظللت أركّب ما كان ذا صلة بالمذبحة ... من خلال... خالتي ومن بوركبة من الزهرة من حليمة، من الضابط لخضر نفسه، من المفتش حسن... من زوجتي أيضا وحتى من ميمون، إن لم يكن بوعلام !" [1] ،والملاحظ أن الرواية تبدأ كما تبدأ الروايات التقليدية من تحديد لعناصرها العامة، ثم تفصيل وبناء لأحداثها المكونة لها، من خلال سرد الراوي لوقائع مدينته، فهو سارد عاشق يذيل روايته بمقاطع غرامية مع عشيقته فلة. ومنه "سيكون الخطاب السردي بمثابة قول لغوي يحمل مضمونًا سياسيًا، يتحول أحيانًا إلى هجائية سياسية ساخرة"[2]،ومن المطبات التي تثيرها هذه الرواية أنه من العسير تحديد المقاطع الثانوية داخل كل فصل من فصولها، وكذلك العثور على وظائفها السردية الأساسية .

فالسارد حينما يسرد يعود إلى استذكار الماضي الذي عاشه أو عاشته أي شخصية أخرى من شخصيات الرواية. ونجد أن بدايته كانت عند صعوده إلى سطح منزله، إذ استذكر وقائع العنف التي كان أشدها وقعًا كما يقول "نبوُّ الأعيرة النارية: طلقتان على الأقل مات صداهما على جدران بيتي"[3] ، أدت إلى ذعر زوجته حورية التي دعته إلى التريث في الخروج، مهيئًا مسدسه المعبأ فتخطاها مشوش الأفكار، مستذكرًا المذبحة التي لا تزال ذاكرته ملطخة بلون منها، أما هي ففتحت باب غرفة "نجاة" الناجية من مذبحة أسرتها لتتفقدها .

---

1)– الحبيب السائح: مذنبون لون دمهم في كفي، ص 11 .

2)– محمد الباردي: الحداثة وما بعدها في الرواية العربية، سلسلة سرديات، مركز الرواية العربية للنشر والتوزيع، قابس، تونس، ط1،2011، ص39 .

3)– الحبيب السائح: مذنبون لون دمهم في كفي، ص 12 .

نجد أن السارد يعتمد أطلال الماضي من الأحداث، وهي نقطة زمنية أعاد بعثها من جديد لتتجسد صورة زمن مضى، والذي قد يكون "ملاذًا يتجاوز به المبدع كبت الحاضر"[1] ، لكننا نرى أن العودة إلى الماضي في هذه الرواية يفتح الجراح المضمرة من جديد .

وبخروج أحمد إلى الشارع يجد فلة تواجهه شبه عارية مرددة "اقتص منه رشيد!"[2]، الذي انتقم من ابن فلة لحول، لمقتل أمه غزالة ووالده الطيب بن العربي، وأخته مبروكة، وهنا يتبدى الشعور بالندم لدى أحمد لأنه لم يحذرها لما عاشه من شغف معها، لكنه تذكر عهده المقطوع لضميره بأن لا ينس ظلم ابنها .

رشيد الذي توعد أمام أحمد في قبو مترله "لن ينجيه من نقمتي عفوٌ، ولو طليت صحيفة سوابقه ببرنيق الساسة جميعا، أو أعاد القضاة تدوين أفعاله بمدادٍ غير الدم الذي سفكه"[3] ، كما أقسم أن يتعقبه حتى يدركه. فكان يعيش هوس الانتقام، وفي هذا السياق يلح السارد على بعض الأحداث غير العادية والتي صاحبت سرده لهذه الرواية، منها لحظاته الحميمية مع عشيقته فلة وهي أحداث مسكوت عنها في عرف مجتمعنا، لا يسعنا المقام هنا للحديث عنها .

ويختزل هذا المقطع السردي أحداث الرواية لذلك "يمكن اعتبار هذا المقطع وضعية بدئية للرواية"[4] ، والتي تظهر في عزم رشيد على تعقب قاتل أهله "لحول" ، فيتبين أن الرواية تتمحور حول ظاهرة الانتقام، التي تبدأ بتحول الشخصية المركزية من فاعل في المجتمع إلى متعقب، يسعى لتحقيق عدالة لن تتحقق له إلا بهذه الطريقة .

وفي المقطع الثاني يروي السارد أحداثًا تُعرفنا بشخصية بوركبة، الذي كان جنديا من جنود مقاومة الاحتلال الفرنسي، نزل من الجبل وحول حانة استفاد منها إلى مقهى. ونجد في هذا المقطع تساؤلات عدة، منها سؤال بوركبة للفضولي ميمون "هل تعرف ما معنى العفو السياسي عن قاتل

1)– شادية شقروش: الخطاب السردي في أدب إبراهيم الدرغوثي، دار سحر للنشر، تونس، دت، ص 42 .

2)– الحبيب السائح: مذنبون لون دمهم في كفي، ص 15 .

3)– المصدر نفسه: ص 16 .

4)– إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية، دار الآفاق، الجزائر، 1999، ص 122 .

سفيح مثله؟"[1] ، وهذا التساؤل يدل دلالة رمزية مكثفة، تحمل بين طياتها رسالة واضحة توحي بشيئين؛ الأول يخص الوضع المتردي الذي يعاني منه ضحايا السفاحين وانتظارهم للعدالة الأرضية أن تتحقق، والثاني يخص الأمل المنشود والخلاص الذي سيكون في هذا العفو الذي سيقلب الموازين فيجيب بوركبة بنفسه قائلا: "العفو عنهم يعني أكل الجيفة ولحم الأموات! عرفت الآن؟"[2].

وفي المقطع الثالث يُظهر السارد موقف بوركبة من عمل رشيد وموقف سكان مدينته، من خلال قول الراوي" وتبسم لمن سمعه ينافخ:كنت سأقتل ولد الفاجرة بيدي وأبصق عليه وأنبش قبره"[3]، وكأن هذا السطر ينبئ بما سيحدث للحول بعد موته، وهو يحيل إلى الحقد الدفين لمن كانوا سببا في محنة البلد، "ولا شك في أن النص الروائي لا يستقر على حال"[4]، لأن المبدع يقع تحت مادة روائية غزيرة تنتظر منه أن ينظم اندفاعها، وهذا ما يجعل وضعية البداية والمتن والخاتمة مسألة صعبة، الأمر الذي يجعل القارئ يتقصى بشوق كل عالم الرواية التخييلي من خلال جهازها اللغوي الساطع .

وفي المقطع الرابع يروي السارد رؤية الضابط لخضر، وهو مسؤول حكومي حينما رأى جثة لحول، من خلال قوله "هذا من صنع سياسيين طموحين مكنوا للحثالة أن تتطاول على مؤسسات الدولة وأن ترفع السلاح في وجه أجهزتها الأمنية!... مجرم كهذا لا يمكن العفو عنه قبل أن يحاكم"[5] ، وهذا ما يترجم رأيه الرافض للعفو عن المجرمين إلا بعد محاكمتهم. وتأخذ الأحداث مجراها في اتجاه خلق التوازن الذي يبعث على الحياة والعدل، نتيجة ظلم الحرب الهمجية التي مزّقت المجتمع في ذلك الوقت، حربٌ كان الناس في غنى عنها لو تنازل الفرد عن طمعه لصالح الجماعة والأمن العام، لكن الأزمة ستظل مادامت تديرها رؤوس الفتنة من السياسيين الذين يحاولون السيطرة على السلطة، والمال العام والعقار وبسط زعامتهم على الدولة .

---

1)– الحبيب السائح: مذنبون لون دمهم في كفي، ص 20 .

2)– المصدر نفسه: ص 20 .

3)– المصدر نفسه: ص 28 .

4)– شادية شقروش: الخطاب السردي في أدب إبراهيم الدرغوثي، ص 83 .

5)– الحبيب السائح: مذنبون لون دمهم في كفي، ص 36 .

ومن خلال الفصل الأول تبرز لنا المعطيات التالية:

الحكاية الأساسية:

الوضعية البدئية:

- رغبة رشيد في تحقيق العدالة على لحول وتعقبه له .

- صدور العفو السياسي في حق لحول وأمثاله .

- موقف بوركبة والضابط لخضر من العفو .

- الحرب الأهلية التي تمزق البلاد .

فالملاحظ أن تعقب المجرم ومعاقبته عمل سلطوي نابع من سلطة قادرة، لكنها بإصدار العفو في حقه يأخذ هذا الأخير شكل العقبة الواجب تخطيها لإتمام الفعل. لذا يأخذ رشيد منذ البداية صفة الفاعل المتحقّق في عملية التعقب، ثم ينتقل إلى وضعية فاعل محتمل لفعل آخر وهو القتل "ليتدرج فيصبح فاعلاً متمظهرًا، بشروعه في تحقيق مراحل هذه العملية التي تأخذ صفة البرنامج السردي"[1].

أما فيما يخص الفصل الثاني والمقسم بدوره إلى ثلاثة مقاطع سردية، فهو عبارة عن تطور للأحداث السابقة، والمتأرجحة بين حالة التوازن واللاتوازن. حيث عمد السارد الذي يعد أحد شخصيات الرواية الأساسية إلى إعطاء الكلمة للضابط لخضر لاستجواب بوعلام، الذي دفعته أمه إلى الوشاية له، لأنه كان قد رأى طيفا مر مسرعًا أمامه يوم مقتل لحول، أثناء عودته ليلا إلى بيته وخلال هذا الاستجواب يظهر لنا برنامج سردي رديف للبرنامج الأساسي، وهو العفو السياسي وما خلفه من حقد أكثر على السفاحين، لأن هذا العفو يعد عائقًا للكثيرين من تحقيق توازنهم في الحياة، وتطهير أنفسهم من شوائب تدميهم، لأن أهل المدينة "يقولون كان على الحكومة أن تقدمه

1)- إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي، ص 123 .

للعدالة"[1] ،كما تطفو في هذا الفصل أزمة المدني والعسكري في نظام المجتمع المدني، أزمة الذال والمذلول ورؤية المدني لرجال الأمن وموظفي الدولة، "بصفتهم أعوانًا وجدوا بعد رحيل المحتلين ليواصلوا إذلال مواطنيهم، وبضمائر مثلجة! فربى ذلك أشكال التذمر الأكثر تطرفًا، وسوّغ لرفع السلاح في وجه رموز الدولة "[2] . هذه النظرة القهرية كما يمكن أن نصفها هي دافع وهمي لتغطية الدافع الفعلي المحرك للأزمة، وهكذا نجد أنفسنا أمام:

الحكاية الملحقة:

الوضعية البدئية:

- رفع السلاح في وجه الدولة .

- تحريض السياسيين والطموحين إلى السلطة لهذا العمل .

نحن إذن أمام برنامج سردي مجهول الفاعل، يهدف إلى إثارة انتباه الدولة، ويمكن اعتبار الاضطراب الذي حققه هؤلاء المجهولون نجاحًا لهذا البرنامج، لاسيما أنه يذكي البرنامج الرئيسي بنتائجه المحققة على أرض الواقع، من خلق عداوات بين المجتمع والسلطة. هذه الأخيرة التي أصبحت عاجزة عن حماية المجتمع وتحقيق العدالة له، وتستمر الأحداث في التعاقب ويتعدد الفاعل والمساعد والمعارض في النص الروائي للحدث المحوري، بدعم أحمد وبوركبة لرشيد كما تظنه أم بوعلام، التي تربطها قرابة بلحول وأمه فهي تقول: "فلة بنت أخت أمها"[3] ، ولحول حفيدها كما تشاء أن تناديه. ويقع أحمد في الصراع مجددا، حينما يطلب منه الضابط لخضر إقناع رشيد بتسليم نفسه مطمئنه"على سعيه شخصيا كي يكون ملف القضية بما يخفف عنه"[4] ، وضعية معقدة بين صديقٍ ملزم بالوقوف إلى جانبه، وبين ضابط محلف على تطبيق القانون .

---

1)– الحبيب السائح: مذنبون لون دمهم في كفي، ص 45 .

2)– المصدر نفسه: ص47 .

3)– المصدر نفسه: ص 46 .

4)– المصدر نفسه: ص 57 .

من خلال هذين الفصلين تتضح داخل النص الروائي ملامح الشخصيات، وأصول بنياتها حيث نجد مثلاً شخصيات عيسى والد أحمد وأمه، والطيب بن العربي والد رشيد وبوركبة كلها وطنية حرة شريفة، دافعت عن الوطن حتى استقلاله، وأحمد ورشيد من تلك السلالة، تقابلها شخصيات كلابو والد فله العميل بتعاونه مع الاستخبارات الفرنسية، ووالدة بوعلام ولحول السفاح، تنحدر من أصول غير وطنية تتوق إلى تحقيق عوالم خاصة بها، فتتفرد كل شخصية بطريقتها للوصول إليها .

والملاحظ على البرنامج الرئيسي في الرواية أنه يقدم شخصيات مترابطة فيما بينها بعلاقتين علاقة المجد والمغامرة، باعتبارها تدور في فلك البطل رشيد، وصديقه أحمد وصديق والده بوركبة في حين نجد شخصيات ضدية، كشخصية أم بوعلام ولحول وجماعته في علاقة العمالة والخيانة والتي تجسد الصراع مع الشخصيات الخيرة حول المنفعة والتسلط، وتعد حاجزا أمام تطلعات أهل المدينة رغبة في إخضاعهم واستغلالهم، والسيطرة عليهم بقرارات ذاتية ووهمية جائرة .

نسلم بأن "من آليات فعالية هادفة النظر إلى الخطاب بوصفه وحدة كبرى...لا بوصفه وحدات دنيا معزولة"[1] ، وهذا ما يستلزم بنى الخطاب وربطها إياها بما يعضدها من علاقات بين شخصياتها، التي تتكاثف من بداية العمل الروائي إلى نهايته، في عملية دينامية نفسية وفكرية للوقوف على طاقات الرواية غير المحدودة، لارتباطها الوثيق بالأبعاد السيميائية "كالنظر إلى صاحب الخطاب وما يهدف إليه، والموضوع الذي كان لأجله الخطاب"[2] ، وهو ما نبحث عنه في ثنايا الرواية، التي تحمل بين طياتها جانبًا ايديولوجيًا ينتج عالمها وشخصياتها الروائية مع السارد في حد ذاته – شخصية أحمد – الذي يحمل موقفًا من العالم والمجتمع. شخصيات تحمل مواقف نقدية تقترب من منوال الروايات التي كتبت في أوروبا، وهي تنطبق عليها إلى حد بعيد ما يسمى بالرواية الكلاسيكية الجديدة، عندما قيل عنها أنها تعني "تدخلاً ذاتيًا لراوٍ عنيف محابٍ ومغرمٍ فالواقعية لم تعد تنطلق من البيئة، بل أصبحت على النقيض تنطلق من الفرد فانطلاقًا من شخص

1)– نواري سعودي: الخطاب الأدبي من النشأة إلى التلقي، مع دراسة تحليلية نموذجية، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2005، ص 77 .

2)– المرجع نفسه: ص 78 .

معين لم يعد يقبل بيئته وعصره ووجوده، أصبح الكاتب وفي أغلب الأحيان على شكل سيرة ذاتية يبني مغامرة روائية تتجاوز الرواية، لتكون تعبيرًا سرديًا عن تجربة لا تخلو من إحراج وكره ورؤية ذاتية، فتصبح الرواية إذن شغفًا فرديًا يقابل الموضوعية الذاتية"[1] ، وهو ما يفسر تشابك أحداث الرواية في مقاطعها السردية، من خلال حياة السارد الغرامية مع عشيقته فلة، وتميز عالمها الروائي بقوة إحالته المرجعية، المتمثل في الواقع الاجتماعي والسياسي الذي يعيشه السارد مع مجتمعه والذي يحيل عليه، من خلال متخيل العمل الروائي .

وتتواصل أحداث الرواية في بقية الفصول لتكتمل ملامح الحكاية الأساسية والحكاية الملحقة بها، وتظهر شخصيات فاعلة في تحريكهما نحو الصراع في ذروته، فالتحول الذي تعقبه الوضعية الختامية .

نجد الفصل الثالث المكون من ستة مقاطع سردية، يسترجع فيه السارد شريط الذكريات كلما صعد إلى سطح مترله، الذي أصبح رمزًا لاسترجاع ما يغلب على تفكيره، نتيجة كبتٍ عاشه في الماضي بمآسيه، فصوره في حاضره ليعانق به الأمل في المستقبل، فيحكي السارد مرحلة حياته ما بعد حرب التحرير الوطنية، وكيف تحصلت أمه بمساعدة بوركبة على مترل المعمر قارسيا، الذي "أسس على طابق تحت أرضي للمدخرات والمئونة كما للقيلولة أيضا في قيظ الصيف"[2] ، هذا القبو الذي أصبح رمزا للمغامرة بالنسبة للسارد، حيث قضى فيه أوقاته الحميمة مع فلة ابنة قدور المدعو"كلابو"نسبة إلى كلاب قارسيا، والذي كان يعمل في معصرة للعنب، راضيًا قانعًا بخدمة أسياده رافضًا حمل السلاح ضدهم. إذ يعتبر شخصية عميلة يتردد على مكتب ضابط الاستعلامات والدعاية المضادة، فكانت أول خطيئة مع فلة كما يقول أحمد "إثر خروج زوجتي الأولى من البيت مطلقة، بعدما لم تعد تحتمل عبء ما كان يفرضه التكفل بحماة مصابة بشلل نصفي"[3] ، لتزوجه

1)– محمد الباردي: الرواية العربية والحداثة، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط2، 2000، المدخل العام، نقلا عن: محمد الباردي: الحداثة وما بعدها في الرواية العربية، ص 106–107 .

2)– الحبيب السائح: مذنبون لون دمهم في كفي، ص 74 .

3)– المصدر نفسه: ص 85 .

خالته بعد وفاة أمه بحورية أجمل نساء مدينته، لتتدحرج فلة إلى قاع الإحباط واليأس وتحاول إغراء أحمد من جديد .

وتتلاحق الأحداث وتبرز أسباب المحنة المتمثلة في تكالب "الساسة والزعماء على نكب بلد مجروح لتصفية حساباتهم؟"[1] ، وفي الخيانة والشعور بالظلم، بسبب القهر الاجتماعي أو الانتقام السياسي لانغلاق الأفق في تحقيق الحلم، وقد يكون من حق كاتب الرواية أن لا "أستغل فكرته فأتحدث على هامش الموضوع، وأن ألخص ما قاله فيها قبل أن أعرض لما قد يعن لي خلال العرض من ملاحظات"[2] ،كما يتعاظم ويتكاثف السبب الرئيس أكثر من خلال رؤية شخصية بوركبة المخضرمة التي عاشت الثورة والاستقلال معا، من خلال قوله على لسان السارد: "سأحتقر من حولوا ولد فلة وأمثاله إلى آلات تدمير!"[3] . هنا نرى امتلاك هذه الشخصية لشجاعة كبيرة هي بمثابة أهلية مكنته من كشف حقيقة الأزمة .

ينبني الفصلان الرابع والخامس على ستة مقاطع سردية لكل منها، حيث تتأزم فيها الأحداث لتصل إلى حد الذروة، وهذا ما يكشفه الحقد الدفين والجماعي لمن كانوا سببا في محنة الشعب والسلطة معًا. إذ أدى الإعلان المعلق على أبواب المسجد الكبير والبلدية وقهوة الساحة وحمام الوسط، وسوق الخضر والفواكه وفضاءات الإعلانات وعلى جدران مركز المدينة، إلى تصعيد التأزم، نظرا للعلاقات السلبية التي أسهمت في الابتعاد عن الهدف، معلقة أحيت الماضي الدفين ومثلت الحاضر المتغير المتطور، حيث احتوى الإعلان على معاني شحنت المجتمع بلغة قاطعة "أهالي ضحايا هذه المدينة المدمرة، أمنعوا أن يقاسم القتلة أهلكم وأبناءكم الأشبار التي يرقدون فيها[4]. وتنتقل الحرب واللعنة إلى المقابر، وهذا الموقف يدل على رجعية دفينة تجسد الكره والرفض الذي يعيشه المجتمع، متشخصا في شخص رشيد الذي راح يؤلب المدينة على جثة لحول، كونه يمثل

1)– الحبيب السائح: مذنبون لون دمهم في كفي، ص 75 .

2)– محمد مصايف: فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، دراسات ووثائق، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1981، ص 87.

3)– الحبيب السائح: مذنبون لون دمهم في كفي، ص 106 .

4)– المصدر نفسه:ص 113 .

صورة الماضي الذي حرص المجتمع على إبقائه، وصوتا ميزته القلق والاضطراب لأنه يعيش في عوالم سردية "بالغة التعقيد، ومتناقضة ومستقرة شبيهة في ذلك بالعالم الواقعي؟"[1]، الذي عاشه المجتمع في زمن مضى اختلطت فيه القيم والمبادئ، وصعب فيه إمساك حقيقة ما يجري من فوضى وعبثية أجمع فيها على أنها صورة من صور فساد ياجوج وماجوج .

كما يحدد السارد الإطار التاريخي الذي بدأت فيه المحنة، من خلال قوله "حتى إذا انفجرت حوادث أكتوبر قبل أحد عشر عاما"[2] ، من بداية سرد أحداث الرواية بنهاية سنة ألفين وثلاث مشيرا إلى عودة الخطابات المحرضة والقاسية، وذلك باسترجاع حالة التجمعات المشبوهة قبل سبعة أعوام، كان آخرها من شعارات لحول في الفتنة قائلا "يقول لكم الشيخ الأزرق: عقيدتكم في خطر، فانهضوا إلى الفريضة الغائبة! اليوم اليوم! لا غدًا ولا بعده"[3] ، لتعلن بعده حالة الطوارئ وتتشابك الأزمة .

وهنا يحصل التعادل والتكافؤ لأزمتين أزمة مضت قامت على تهديد وتقويض كيان الدولة ومؤسساتها، وأزمة حاضرة هي نتاج الأزمة الأولى، تسعى لإعادة طابوهات الماضي وإلصاقها بالحاضر، وهذه رسالة موجهة إلى كل سفاح كان قد انتهك حرمة المجتمع، ومع هذا التعادل يحصل التطهير ويبدأ التحول إلى الوضعية الختامية، لتظهر حالة التوازن في حالة الاضطرابات خاصة بعد تأليب رشيد الكل على جثة لحول. وعليه فشخصية رشيد "تأخذ أبعادًا إنسانية وتاريخية وعصرية، بإمساكها بجوهر محدِّدات الهويات والاختلافات والصراعات"[4] ، وتأسيسًا على هذا نلاحظ توتر العلاقة بين السلطة ورشيد، خصوصا بعد نشر الإعلان وتوزيعه من طرف بوعلام، إذ فتح المجال كثيرا لتوسيع دائرة الأحداث وتطورها، خاصة عند ظهور طيف "الشيخ الهرم" في ساحة المدينة وقوله "اللهم إن المتسبب في الفتنة أجرم من القاتل، والنافخ فيها أفسق من المغتصب!

1)– أمبرتو إيكو: ست نزهات في غابة السرد، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2005، ص 187 .

2)– الحبيب السائح: مذنبون لون دمهم في كفي، ص119.

3)– المصدر نفسه: ص 123.

4)– سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي (من أجل وعي جديد بالتراث)، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006، ص156..

أستغفرك وأحمدك"[1] . ثم بعدها يستذكر الراوي أبشع أعمال السفاحين الإجرامية في المدينة، من اغتيالات وأعمال رعب كان من أبرزها قتل والد الزهرة الإمام سي إسماعيل بذبحه في محراب المسجد، واغتيال سي سمان صاحب بوركبة .

تبدأ الأحداث في التنامي تدريجيا وتظهر معها حقيقة موضوع الرواية، من خلال قول الضابط لخضر "مشكلة الدولة الآن مع همج من الساسة، الطموحين المغامرين المتواطئين مع من يديرون الجريمة المنظمة ويغذونها"[2] ، هؤلاء الساسة الذي نقول في شأنهم أنهم ضحايا يدفعهم الطمع في خيرات الشعب وأهل دولتهم إلى ما يفعلون، هم عاجزون عن التواصل مع غيرهم ليستعينوا بأعدائهم، لإسماع صوتهم لمن غفل عن رغبتهم المتمثلة في المشاركة في بناء صرح الجمهورية، ليقعوا نتيجة ذلك في شر أمالهم بعد إدراكم عدم جدوى المسار الذي تبنوه في تحقيق رغباتهم .

ويبدأ الوضع المتوازن مع رشيد في العودة إلى مرحلة الاضطراب من جديد، مع ذهابه إلى حارس حديقة الحيوانات جلول، وأخذه للوحش الذي جوعه هذا الحارس لدرجة أنه "يفترس الحديد، ونومه منذ دقائق بجرعة تكفي لساعة قبل أن يستيقظ"[3] ، ليذهب به رشيد إلى قبر لحول الذي نبشه وجعل الذئب ينشب أنيابه في الجثة التي لم يبق فيها شيئا من أحشائه، ليكتشف بعدها حارس المقبرة عمران والحفارين يعقوب وبغداد أمر النبش وينشر الخبر في المدينة، ويبدأ البحث عن رشيد من قبل المفتش حسن، هذا الموقف يؤدي بنا إلى ملاحظة الارتباط المتين للحكاية الملحقة بالحكاية الأساسية، وتأثرها الشديد بمجريات أحداثها، فعمل رشيد المتمثل في نبش قبر لحول لم يكن له فيه يد، بل كان مدفوعا إليه بحكم ما فعله هذا الأخير بعائلته وبأهل مدينته، إضافة إلى صدور العفو السياسي في حقه دون أن يحاكم ويحاسب على أعماله الإجرامية. وهذا ما يشبه أسباب رفع السفاحين السلاح في وجه رموز الدولة، مدفوعين إلى ذلك دفعا، إما لأطماعهم في

1)– الحبيب السائح: مذنبون لون دمهم في كفي، ص130.

2)– المصدر نفسه: ص 137 .

3)– المصدر نفسه: ص 144 .

المال العام أو السلطة، أو لحلمهم الوهمي في إنشاء عالم خاص بهم يخضع لقوانينهم، والذي اصطدموا بحقيقته بعد تجربة مريرة مروا بها .

هكذا نلاحظ أنه من الصعب "إقامة تقسيمية تستند عليها البنيات السردية، إذ لا بد من توفير نظرية سيميائية مكتملة مسبقًا"[(1)]، لذلك لا يمكن–كما قلنا سابقا– إلا استخلاص الهيئات التمفصلية الكبرى، بالعودة دائما إلى التصور العام للرواية والتسلسلات المتوقعة لبنائها .

لكن الفصل السادس هو أطول فصول الرواية، وقد أقامه المؤلف على سبعة مقاطع سردية تختلف طولاً وقصرًا. يعود فيه السارد إلى ذكر مرحلة رشيد الجامعية حيث "قضى أربع سنين ثقيلة في جامعة الجزائر، وسنتين أخريين في خدمة عسكرية كابسة كضابط رتبة الجامعيين المجندين"[(2)]. وهنا تتبدى لنا الصور المقابلة لحياة رشيد بحياة عليان ولحول والشيخ الأزرق وشخصيات أخرى مساعدة لها، إذ يترجم هذا الفصل بداية الأحداث السابقة الذكر في الحكايتين الأساسية والملحقة والغالب أن شخصية رشيد تعطي الأحداث إطلاقة دينامية، فهي "الشخصية التي تدور حولها الأحداث منذ البداية حتى النهاية، فهو الحامل لفكر الأديب أو الذي يدعو إليه الأديب، أو المعبر عن معطيات الواقع الذي يود الأديب الاقتراب منها، قصد الإفصاح عن انتمائه الحقيقي"[(3)]،وذلك من خلال استذكار الماضي، وهذه خاصية في الرواية أنبنت عليها جُل أحداثها ووقائعها، ماضٍ لم يكن لأحد أن يتحدث عنه لفضاعة تصوره في الأذهان، ولصعوبة ضبط عالمه والتحول عنه إلى النقد الذي قد يفقد العمل فنيته وأدبيته، ليترجم إلى سرد تاريخي لتمويه القارئ أو العمل الإبداعي في حد ذاته .

نلمس في جملة الأحداث تأزمًا آخر من خلال تجرئ عليان على التحريض، عندما توجه إلى المسجد الجامع واقترب من "مقدمة المحراب وجلس على كرسي الإمامة، ثم حدّث فبشر في درسه

---

1)– أ.ج. غريماص وآخرون: الكشف عن المعنى في النص السردي (النظرية السيميائية السردية)، تر: عبد الحميد بورايو، دار السبيل للنشر والتوزيع، الجزائر، 2009 ، ص 105 .

2)– الحبيب السائح: مذنبون لون دمهم في كفي، ص 187 .

3)– إبراهيم عباس: الرواية المغاربية تشكل النص السردي في ضوء البعد الايديولوجي، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط1، 2005، ص 356 .

بزوال نظام الدولة القائم على المكس والربا والضريبة"[1] . يعود الراوي إلى سرد أصول عليان الذي يمثل رأس العصيان والفتيل الذي أشعل الأزمة، إذ "دخل المدينة ذات شتاء قبل خمسة عشر عاما رفقة أمه وأختين له صغيرتين لم تلتحقا بالمدرسة، وكأنه بلا أهل ولا جهة ولا أصل"[2] ، فهو كثير الترحال حتى إذا عاد بعد غيبة طويلة بزي لباس أهل المشرق أعجب به لحول، وبدآ معا بالعمل على التحضير للانقلاب، وإيذاء سكان أهل المدينة المسالمين، ونجد أن شخصية عليان تبطن ما لا تظهر، لذلك فهي لا تتورع في إظهار سعيها للتسلط عن طريق فرض قهرها وسيطرتها على من لا حول لهم ولا قوة، ويظهر ذلك جليا من خلال تهديده حرفيين وأصحاب مقاهي، وحمامات وخبازين. بإعطائه زكاتهم السنوية إلى لجنة المسجد الجديدة، ثم ما لبث أن انتقل إلى بيت جديد وأصبح بعض الناس المشبوهين يذهبون إليه لحضور مجالسه. وتظهر في المقابل شخصية معارضة لعليان ولحول وهو الإمام إسماعيل، الذي رد هبات منهم ادعوا أنها لخدمات المسجد، ومثله كان السيد الحسين شيخ الزاوية، لتتواصل سيطرة المتشددين من الطلبة على المعاهد حسب ما وصف رشيد في سنته الأخيرة، ويقتل على يدهم أول ضحية بالسلاح الأبيض .

نتعرف من خلال ما قيل على السارد في هذا النص السردي الرائد، من خلال ما يسعى إليه لأجل "تحقيق هدف معين، ربما لا ينسجم مع ما تنطوي عليه الصراحة أحيانًا من أخطار على الأخلاق العامة"[3] ، وقد تتبع السارد نمو شخصياته خاصة من كانوا محيطين بلحول وعليان في المدينة، بأن أصبحوا "مشكلين ما يشبه سرايا شرطة أخلاق، متحرشين بالنساء والفتيات السافرات؛ فقد جلدوا عاهرة وحرقوا يد ساحرة برصاصها المذوب وطاردوا مدمني الكحول" [4]. وتتوسع أعمال عليان أكثر بانتقاله إلى بلدات مجاورة ليؤم فيها صلاة الجمعة، ويسمع سكانها خطبه التحريضية على الإعداد للأمر العظيم. وتظهر في ساحة المدينة الكبرى شخصية الشيخ الأزرق الزعيم الكبير مخاطبا الأنصار والمحتشدين محرضا على الجهاد، ثم عاد إلى العاصمة "قيل كان

1)– الحبيب السائح: مذنبون لون دمهم في كفي، ص 188 .

2)– المصدر نفسه: ص 188 .

3)– أحمد اليبوري: الكتابة الروائية في المغرب (البنية والدلالة)، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2006، ص 69 .

4)– الحبيب السائح: مذنبون لون دمهم في كفي، ص 191 .

الإعلان عن بداية العصيان"[1]، وعليه فظهور شخصية الشيخ الأزرق في ساحة الأحداث قد قلب حالة التحضير والترقب في المدينة إلى حالة الاضطراب، التي أثرت سلبا على أهلها، وعلى الوضع الأمني في حد ذاته، فتنعكس هذه الحالة على علاقات أفراد المجتمع مع ذويهم وأقرب الناس إليهم .

تنتقل الوقائع في المقطع السردي الثاني إلى إعلان المختار رئيس بلدية المدينة لبوركبة وأحمد صدور مذكرة البحث عن رشيد، وكيف أن الضابط لخضر يستطيع أن يتعاون بحيث لا يعثر عليه وهذا يدل على رؤية شخصية، معارضة للوضع السياسي المتعفن، مساندة لرشيد من خلال موقفه الرافض لنظرة الساسة التي حولت الظالم إلى ضحية .

نشير إلى أن السارد تمكن من هندسة وقائع أحداثه بطريقة توحي بوعي مبكر، وأولى أهمية بشكل إنتاجه، إذ "جعل الأحداث الخارجية تتطور بشكل يوازي الشعور الداخلي لأبطاله، فبقدر ما تتسع دائرة الأحداث متلاحقة، شاسعة، بقدر ما ينمو الوعي لدى الشخوص ويتركز"[2]، وهذا ما تبلور في مواقف الشخصيات وقراراتها كرمز لقيمها المتشبعة منها، سواء أكانت وطنية أو غير وطنية .

يظهر في المقاطع السردية الأخرى لهذا الفصل المكان الذي آوت فيه الزهرة رشيدا، والمتمثل في بيت صديقتها التي سافرت إلى خارج الوطن. ليستذكر معها أيام التعازي في أهله ومراحله الدراسية مع أصدقائه، ومراسلاته لها لما كان في الجامعة، ويتقاسم الواقع والحلم وقائع الأحداث من خلال ظهور الشيخ الهرم في منام الضابط لخضر، وتنفتح فاجعة اغتيال الإمام إسماعيل من خلال قول الراوي "لكنا ما كدنا نقوم من سجود الركعة الأولى... حيث وُلي إسماعيل عن القبلة لا يأتي حركة بين يدي من طوقه من الخلف... وباليد اليمنى حز بخنجر ميداني إلى غياب النصل في النحر، وأرخياه فدار متهاويا"[3] . بهذا العمل يقتنع المفتش حسن بضرورة مواجهة المتمردين ويصله بعد هذا خبر من الضابط لخضر، يخبره فيه أن بين يديه شخصًا يدعى سعادة ولد عافية

1)– الحبيب السائح: مذنبون لون دمهم في كفي، ص 193 .

2)– أحمد اليبوري: الكتابة الروائية في المغرب، ص 91 .

3)– الحبيب السائح: مذنبون لون دمهم في كفي، ص 219 .

يقول أنه قابل من نفذ عملية اغتيال الإمام، من خلال تهديد ميمون له إن لم يذهب بنفسه ويبلغ عنهم ليشي به إلى الضابط .

وتبدأ حكاية جديدة رديفة للحكاية الملحقة تنبني على تتبع عناصر منفذي الاغتيال، وبالتالي الكشف عن هذه الشبكات المساهمة في تقويض كيان الجمهورية وإبدالها بالخلافة. ويسرد سعادة على الضابط لخضر ما حدث، بأن المجرمين قضوا "ليلة الخميس إلى منتصف نهار الجمعة في بيت أمه"(1) ، وكيف أنه تعرف على لحول وبوروينة وثلاثة آخرين لم يعرفهم. من هنا يظهر لنا أن الإمام إسماعيل شخصية معارضة لما يفعله لحول وجماعته من تحريض وتخريب، لذا ارتبط صراعه معهم بعدم الاستسلام لأوامرهم، بأن يكون ظهيرا لهم في دعوتهم إلى الجهاد، ونبذ كل صور المدنيّة، ولعدم قدرتهم على استمالته أسكتوه بطريقتهم. هذا ما ولد لدى لحول رغبة في إيذائه لامتلاك أسباب السيطرة، بجعل سكان المدينة همجًا يسوقهم كيف يشاء .

بعد استجواب سعادة تذَّكر أنه رأى مرة في قهوة الساحة شخصًا يشبه أحدهم، وبعد أيام قبض "على من كان ينتظر اتصالاً تأخر عنه واقتيد مكبلا... فاعترف لهما أن اسمه مراد وأنه طالب جامعي سابق"(2) ، وأن لحول هو الذي ذبح الإمام بأمر من عليان الذي يتلقى أوامره من الشيخ الأزرق، فتتضح خيوط المؤامرة وتنعكس هذه الأخبار سلبا على منفذيها، وإيجابا على مكتشفيها وتتواصل الأحداث في التعمق والغور أكثر وتتكشف معها خفايا عالم الإجرام، وخوفًا من تفصيلات قد تقود إلى دراسة بنيات سردية دقيقة وتخرجنا عن البرنامج السردي الأساسي والملحق، لدخلنا إلى العالم الايديولوجي الذي يؤطر "الأحداث والوقائع في هذه الرواية،[والذي] يتجاوز حضوره الوظيفة السردية، ليحمل دلالة سياسية واضحة"(3). ويظهر في مغارات غابة"زوج قبور" مركز الفتح، مركزا تدريبيا لعليان وجماعته ويتضح أن هذا الأخير قد "زوج أخته البكر

1)– الحبيب السائح: مذنبون لون دمهم في كفي، ص 224 .

2)– المصدر نفسه: ص 229 .

3)– محمد الباردي: الحداثة وما بعدها في الرواية العربية، ص 108 .

للحول ليُحكم به سيطرته على الجماعة"[1] ، وتخوفا من غدره، ليتضح اضطراب عالمهم المقابل لعالم المدينة. وعليه نتساءل من النافخ في اضطراب كلا العالمين؟ لتطفو على السطح ما تسعى الرواية للبوح به من خلال عقد مقارنة لوضعين مترديين، لطرفين متعارضين لا لسبب سوى أن بذور الفتنة زرعت بينهما .

ينبني الفصل السابع على ستة مقاطع سردية، ويمكننا القول أن هذا التقطيع في البنية السردية وتغيير في المكان وآخر في الزمان، ما هو إلا استجابة "لضرورات التجديد في البناء القصصي"[2]. ويواصل الراوي التنقل بين زمن الحاضر وزمن الماضي في شكل استذكارات قريبة ليست بعيدة زمنيا، قبل ثلاثة أعوام من الحاداثة حين تلقى رشيد البرقية العاجلة التي أرسلها إليه أحمد، وكيف صرخ في أعماقه صوت الثأر، وكيف زاره صديقه يزيد يعزيه داخل الثكنة بمركز تكوين القوات الخاصة، ثم بعد ثمانية عشر شهرًا أتاه وأخبره قائلاً "سيصدرون في حقهم عفوًا عامًا، ابتداء من الغد إن هم وضعوا السلاح وأعلنوا توبتهم"[3] . وتنقلب المفاهيم والظواهر في شخصية رشيد فيضحى الصبر والتعقل دمارًا، والماضي القاتم بأحزانه وآلامه شبيهًا بالحاضر ومنجزاته، فما الفرق عنده بين القاتل وبين من عفى عنه، فكلاهما سواء يحيل الواحد منهما على الآخر، لأن السلطة في نظره عفت عن جلاديها، أفيعاقِبُ الآمر المنفذ؟ أم يكتفي بالعفو عنه فقط، ويدرك رشيد أن لا فائدة من البقاء في مركز تكوين القوات الخاصة ويختفي عن الأنظار .

مما لا شك فيه أن هذه الصورة وفي هذه اللحظة بالذات هي صورة صارخة، قلقة مضطربة بعد أن كان الأمل في الثأر يضعف مع كل دقيقة تمر، لكون السلطة هي المكلفة الأولى برد حق رشيد، وانقلابها ضده زاد الأمر عبثية، وصور "مدى قوة الصدمة التي أصيبت بها هذه الشخصية فأثرت تأثيرًا واضحًا على حركتها، التي لم تعد حركة عادية في إتجاه الزمن السائر"[4].

---

1)– الحبيب السائح: مذنبون لون دمهم في كفي، ص232.

2)– عبد الله رضوان: البنى السردية 1 (دراسات تطبيقية في القصة القصيرة الأردنية)، دار الكندي للنشر والتوزيع، عمان, الأردن، ط2، 2002،ص23.

3)– الحبيب السائح: مذنبون لون دمهم في كفي، ص244.

4)– بشير بويجرة محمد: الشخصية في الرواية الجزائرية، "1970–1983"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دت، ص 34 .

تتواصل الاستذكارات بالرجوع إلى تعرف يزيد على نزهة ووالدها العقيد بونيف، الذي تلقى " تدريبات في كندهار ... تحت خبراء أمريكيين ... وثمة تعرف على شخصين يدعيان الزبير وخالد، أظهرت التحريات أهما يسميان الأزرق وعليان"[1]. يظهر أن عليان والأزرق منبتا العصيان الذي يسعى لتقويض نظام الدولة، منبتان غذيا من مستعمر خفي هيأ دمى برمجت على تنفيذ مشروع غربي، لا يتسنى له أن يسيره إلا بهذه الطريقة التي يبحث عنها، وذلك عن طريق تكالب أبناء الأمة والمجتمع الواحد على بعضه البعض، فيدفع الشعوب الأخرى إلى فرض قهرها على هذه الأمة، وبالتالي إضعافها وسهولة السيطرة على خيراتها ومصائرها الواحدة تلو الأخرى. فالاستراتيجية السردية هنا مؤسسة على قناعة السارد القبلية بمدركاته على أن الصراع دائر بين ثنائيات: الجمهورية – الخلافة/ العفو- العقاب/ المجتمع- السلطة، فمسؤلو الدولة يمثلون السلطة التي تعيش حالة توازن نسبي، في حين سكان المدينة الذين يمثلون الرعية (المجتمع) نجدهم يعيشون حالة لا توازن (اضطراب)، بفعل استغلال أشخاص معينين لهم بمحاولتهم قلب الموازين لتحقيق ذواتهم، وهذه الوضعية تجعلنا أمام برنامجين سرديين ضديدين، الأول ممثل في لجوء السلطة إلى إصدار العفو لتقوية نفوذها وسيطرتها، وإيقاف التمرد والثورة عليها بشتى الطرق، والثاني ممثل في لجوء سكان المدينة إلى حركة مضادة في رفض هذا العفو، حتى يعاقب الجناة وتتحقق العدالة .

ونجد الفصل الثامن والأخير هو أقصر الفصول من حيث المقاطع، إذ ينبني على مقطعين سرديين فيهما نهاية للأحداث وحل لتأزمها. تبدأ على نهوض رشيد "فارغ الذهن إلا مما يوصله إلى بيتهم"[2] ، فيدفعه الحنين والاشتياق إلى زيارة بيت والده، مستذكرا في أثناء ذهابه إليه أحداثًا كان من بينها قتله للحول، وكيف اتخذ من مشعل أحمد مكانًا لمراجعته في سنته الثانوية الأخيرة، وأفراد أسرته عند دخوله إلى منزلهم مستذكرا أخته نجاة "وزفر:كيف لم ينتبهوا إلى السلم المطوي ! غشيتهم فلم يبصروها ... كيف اندست بين الجدار وبين الحقيبتين"[3] . هذا ما يفسر كيف نجت

1)– الحبيب السائح: مذنبون لون دمهم في كفي، ص 263 .

2)– المصدر نفسه: ص 281 .

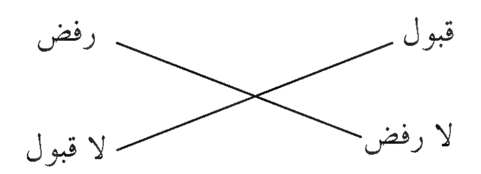
3)– المصدر نفسه: ص 292 .

نجاة من المذبحة، ويتبدد هذا السكون بمجيء الزهرة إليه مع صديقه يزيد وأحمد، ينذرونه أن مجموعة خاصة من الأمن تم إرسالها من العاصمة للقبض عليه، وأن يزيدا أتى ليتدبر أمر مساعدته بإخراجه من المدينة قبل وصولهم .

من هنا ينظر إلى شخصية رشيد من زاويتين الأولى معارضة للسلطة التي تسعى جاهدة إلى فك الأزمة الأمنية، والثانية مؤيدة لتحكيم عدالته الشخصية، لاقتناعها بأن ما دفعه إلى هذا العمل هو القرار السياسي الذي عطل العدالة وكرس مبدأ اللاعقاب.

ويلتحق بهم الضابط لخضر ويسهل عملية فرار رشيد مع يزيد، بأن أصدر تعليماته باللاسلكي إلى أفراد مجموعته "بأن يفسحوا المرور لسيارة ذات مهمة رسمية، مبلغا إياهم نوعها ورقمها"[(1)]. وهكذا تختم أحداث الرواية مخلفة وراءها تساؤلات لم تكتمل معالمها بنهاية الوقائع .

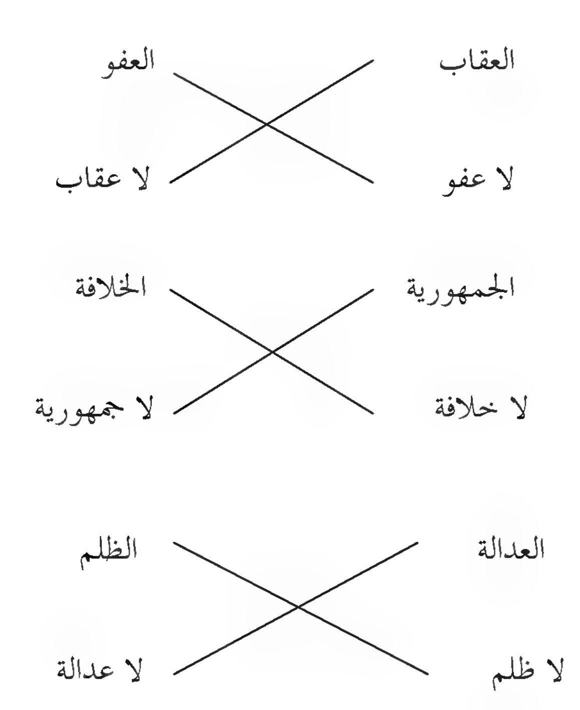
نجد في متن الرواية أن السارد لجأ إلى إجراء"الأقنعة" بهدف تنظيم البنية العاملية، عن طريق إظهار مدى التوافق أو التناقض بين القبول والرفض. مما يؤدي إلى بروز حالات تطبع العلاقات داخل الرواية على الشكل التالي:



---

1)– الحبيب السائح: مذنبون لون دمهم في كفي، ص 300 .

لتأخذ هذه العناصر في الرواية الخطوط المميزة التالية:



لكن ما تجدر الإشارة إليه هو أن البرنامج الملحق مكمل للبرنامج الأساسي، لأن المستفيد في كلا البرنامجين هو رشيد، واستنادا إلى النحو السردي La Syntaxe Narrative يمكن أن نلخص المكون السردي للرواية وكل ما سبق في الشكل التالي:

الحكاية	البــرنــامــج		
الحكاية الأساسية	البرنامج السردي الأساسي: - الانتقام من لحول . الفاعل: رشيد . - التدرب في مركز تكوين القوات الخاصة . ومن ثم تعقب لحول. التحول: - اغتيال لحول ثم نبش قبره. - المساعدة من طرف أحمد والزهرة،ويزيد،وبوركبة والضابط لخضر . - هروب رشيد .	البرامج الرديفة: برامج الاستعمال.	البرنامج السردي المضاد: - صدور العفو . الفاعل: الدولة أو السلطة . - تتبع السلطات لرشيد وإصدار مذكرة إيقاف في حقه .
الحكاية الملحقة	البرنامج السردي الأساسي: - رفع السلاح في وجه رموز الدولة. -الفاعل:عليان،ولحول والشيح الأزرق وأعوانهم .		البرنامج السردي المضاد: -نقل الفتنة إلى من رفعوا السلاح في وجه الدولة . - الفاعل: رشيد وأهل المدينة.

نلاحظ أن البنية العاملية للرواية تبرز في البرامج السردية، وأنها برامج معقدة لاحتوائها على برامج رديفة (برامج استعمال)، تهدف إلى توفير شرط أساسي لتحقيق أهداف الفاعلين، وتسلسل هذه البرامج في شكل متتاليات تلعب كل منها دورًا في تطور الأحداث، ومن خلال هذا الشكل السابق تُبرز لنا البنية العاملية من البداية مواجهة بين أطراف متضادة فيما بينها، هم المجتمع المتمثل

في رشيد وأفراد أسرته، والإمام إسماعيل وبوركبة وأحمد والزهرة ويزيد، وأهل المدينة والسلطة المتمثلة في الدولة ورجالها العاملين فيها، والمحرضين على الفتنة الممثلين في لحول وعليان والشيخ الأزرق وأعوانهم. نجد أن هذه الأطراف الثلاثة متشابكة بعضها مع بعض، لذا وجب توضيح طبيعة موضوع القيمة Objet de valeur الذي تتصارع من أجله هذه الذوات، لأجل الوصول إلى الموضوع الذي يسعى إليه الفاعل، ويريد الفاعل المضاد عرقلته وإبطاله، ولتوضيح العملية أكثر سنقوم بعرض المنظور الذي تبناه كل طرف في الصراع بدءًا بالمجتمع ثم السلطة فالمحرضين .

أ–منظور المجتمع:

يمثل هذا المنظور سكان المدينة كشخصية رشيد الرئيسية، وشخصية أحمد وبوركبة ويزيد والزهرة، والطيب بن العربي والإمام إسماعيل، وحورية... حيث نجدها تبنت موقفًا نزيهًا ورافضًا تجاه الفساد ورموزه، كونها شخصيات وطنية مخلصة محبة للخير، وتسعى إلى بناء الوطن وازدهاره. إذ نرى أن لكل شخص مهنة شريفة ونبيلة تلائمه وتحقق ما يؤمن به، فنجد مثلا أن رشيدا اختار أن يكون طالبا في تخصص الترجمة، يقول "حلمت دائما أن أنقل إلى الآخرين شيئا مما في اللغة العربية من جمال ومن جهد إنساني"[1] ، وهذا ما يدل على وطنية رشيد وإخلاصه، أما أحمد فاختار أن يكون نجارا صاحب مشغل يخدم أهل مدينته، بإنشاء ما يطلبونه من لوازم بيوتهم من أثاثٍ، ونجد بوركبة صاحب مقهى ويزيد ضابط والزهرة أستاذة ووالدها إمام. وبالعودة إلى شخصية رشيد نجده بعد أن قضى سنوات في الجامعة ، قضى سنتين في خدمة عسكرية، وبهذا فهو يسعى جاهدا نحو الأفضل، وتنقلب عليه الحال سلبا وعكس ما كان يتصور حينما يسمع خبر اغتيال والديه وأخته من قبل لحول وجماعته، فينتهي به الحال إلى مركز تكوين القوات الخاصة ليتدرب على ملاحقة السفاحين، فيعيش الصراع والتمزق بقدر ما يعيش الطموح والحلم. وهكذا انتظر رشيد ثمانية عشر شهرا من التدريب الشاق "على ضمان البقاء لنفسه في كل الظروف ليواجه عدوه، فاكتشف في المركز المتخصص دلالة أخرى لصيرورة رجال يذهبون نحو الموت

1)– الحبيب السائح: مذنبون لون دمهم في كفي، ص 249 .

ويقتلون بدافع الواجب بلا حقد"[1]. لتخمد فيه صورة الثأر من فلة ومن أقارب الضالعين في المذبحة، هذا المشهد يكشف عن التحول العميق في موقف البطل رشيد، وبخاصة بعد جملة التجارب التي أعادت صوغ وعيه بالعصر الذي يحيا فيه، لكن هذا التحول ما فتئ أن تغير ليضطرب عندما جاء يزيد إلى رشيد، الذي كان ينتظر أن يأتيه إشعار بوجود لحول في مكان ما وأخبره بصدور العفو، وينقلب رشيد رأسا على عقب من قوة الصدمة، ويكتشف زيف السلطة والسياسة في حقه وحق من تعرضوا للظلم في أهليهم وفي أنفسهم، فيقرر بعدها المضي في عهده وأن ينسحب من مركز تكوين القوات الخاصة، ويختفي عن الأنظار عن العالم المحتضر الذي يعيشه رافضًا إياه، بحثًا عن عالم طوباوي يحقق له عدالته، التي لن تتحقق إلا في مدينته لأنها مقر للسفاح لحول الذي لم يترك لنفسه مكانًا يلجأ إليه بعد نزوله من الجبل، إلا بيت أمه فلة التي رفعت "سور حوشها بمتر وجددت الأبواب والشبابيك، تحضيرا لنزوله من الجبل"[2] .

لكن هذا كله ما زاد رشيدا إلا رغبة أقوى في تحقيق ما عزم عليه، ومنه نلاحظ أن هذا التحول في حياة رشيد نتج عن تجربة واقعية عاشها، من خلالها أدرك بوعي وضعه المضطرب في هذا الوسط المتغير(السلطة)، فيفضل العزلة والاختفاء ومفارقة الأهل والأصدقاء بسبب سلسلة التنازلات، وعقدة الخيبة التي أصابته بعد صدور العفو. في هذا الضياع تفقد الشخصية أفكارها المنطقية، وتكتسب أفكارًا أخرى يفرضها الواقع المعيش، لتكون حالة الانفصال هذه دلالة على الرفض وعدم الاستسلام، كما تعد بمثابة دافع أسهم في تنفيذ فعل الفاعل حتى وإن تغيرت الطريقة للوصول إليه .

الملاحظ أن شخصية رشيد مرت في أحداث الرواية بثلاث مراحل أساسية في حياتها، المرحلة الأولى عاش فيها واقعه مع أسرته فترة طفولته ومراهقته، وفي المرحلة الثانية نجده قد أصبح شابا انقطع عن مدينته وأسرته، فيذهب إلى الدراسة بالجزائر العاصمة متأملا فيها بداية الأزمة و"سيطرة المتشددين من الطلبة والطالبات على المعاهد بقبضة حديدية، فارضين الفصل بين الجنسين في

---

1)– الحبيب السائح: مذنبون لون دمهم في كفي، ص 243 .

2)– المصدر نفسه: ص 20 .

الأحياء والمطاعم"[1] . وتقع في المرحلة الثالثة مذبحة أسرته فتتباين الأحداث، ويصطدم الصدمة الكبيرة بتنازل السلطة عن حق مواطنيها، فيظهر فجأة ويغتال لحول ثم ينبش قبره، ويفر من المدينة لتمر المراحل الثلاث عبر جملة من الحالات والتحولات، مشكلة لأحداث الرواية من بدايتها إلى نهايتها .

ب – منظور السلطة:

يمكن أن نقسم منظور السلطة إلى منظورين اثنين، منظور السلطة الواقعية والتي تظهر في الدولة ومؤسساتها الحكومية وأفرادها التابعين لها، ومنظور السلطة الوهمية التي تسعى لخلق كيان لها يضاهي الأولى بطمس معالمها السلطوية .

يمثل السلطة الأولى كل من الضابط لخضر والمفتش حسن ورئيس البلدية مختار، ونجد أن هذه الشخصيات الفردية ذائبة في جهاز هذه السلطة، فهم مجرد فواعل يتحركون وفق ما يمليه الواجب عليهم من جهة، وما تفرضه القوانين الوضعية من جهة أخرى. يظهر ذلك جليا من خلال استنطاق الضابط لخضر لبوعلام حول مقتل لحول، سائلا إياه "عن مكان تواجده لحظة سماعه الطلقات النارية"[2] ، ويظهر الضابط بصورة الوفي المتقن لعمله وواجبه، فالساسة عفوا عن القتلة وظهرت دولة القانون التي تحكمها مبادئ والتزامات يجب أن تحافظ عليها، كي لا تعود إلى حالة الفوضى وسفك الدماء من جديد، وهذا واحد من الأسباب التي أرقت حياة رشيد وأزمتها، لأنه يرى أن العفو عن الظالم لا يكون إلا بعد الاعتراف والمحاسبة .

وهي نظرة سكان مدينته أيضًا، ويظهر على ساحة الأحداث سعي لخضر للوصول إلى رشيد وإقناعه بتسليم نفسه ليخفف عنه العقاب، وتطفو هنا سلامة سريرة الضابط، وحرصه على تسوية حالة متابع بأقل الخسائر، موقف يترجم ما تبطن شخصية وطنية متعاطفة مع من لم يحظ

---

1)– الحبيب السائح: مذنبون لون دمهم في كفي، ص 190 .

2)– المصدر نفسه: ص 43 .

بفرصة لمواجهة عدوه، التي أكدت الطفلة نجاة أنه الفاعل للجرم بعد أن تعرفت على جثته في مستشفى المدينة .

يتم بعدها الإعلان عن دفن لحول في مقبرة المدينة، فتثور ثائرة سكانها مطالبين بأن يرمى بعيدا، وأن لا يدفن بجوار ضحاياه. وذلك بعد ظهور بلاغ التحريض لنقل الفتنة إلى القبور، فينبش قبر لحول، وكأن هذه الوقائع تترجم عملا إجراميا في غاية المأساوية، يصعب على المرء تأويل غايته، إذ هو من الأعمال الأدبية الزاخرة بمواطن الجمال، "غير أن ذلك كله قد لا يفي بالغرض ولا يوصل كل شيء إلى ذات المتلقي، تلك الذات التي تدرك جمالا من نوع خاص لا تستوعبه الكلمات، أو تعبر عنه بالدقة اللازمة"[1]. ويتوشح العمل بمقاطع سردية ذات بعدٍ ايديولوجي ويتشكل في ضوئه النص السردي عامةً .

يظهر في خضم هذه الأحداث المفتش حسن للبحث عن رشيد، بدءًا بذهابه مع مساعده لبيت الزهرة التي أبلغها "الأمر بالتفتيش فاستقبلتهما بوثوق، وسألها عن رشيد إن كان قضى الليلة عندهم"[2] . مما يدل على أنه ملاحق ومطلوب أكثر من قبل، إذ كيف به ينبش قبر من اغتال وكأن انتقامه لم ينطفئ حتى مزق الذئب أحشاءه.

أما مختار رئيس البلدية فهو مرشح حر فاز بالانتخابات بعد إصرار أحمد وبوركبة على أن يشارك فيها، أخبرهما عن صدور مذكرة البحث عن رشيد، مبديا لهما تعاونه في البحث عنه حيث لا يعثر عليه أحد. هنا يتجلى دعم كل من مختار والضابط لخضر لقضية رشيد، الذي يعتبر رمزا للدفاع عن النفس، ومن خلال المواقف المتوالية التي تدل على طبيعة شخصية رشيد الانتقامية، نصل إلى تبنيها مبدأ تحقيق العدالة التي أوصلت إلى الملاحقة، لتحدث هوة بينه وبين السلطة التي أصدرت قرار العفو السياسي .

1)– عمار بن زايد: النقد الأدبي الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990، ص 44 .

2)– الحبيب السائح: مذنبون لون دمهم في كفي، ص 170 .

وتكتمل الأحداث والوقائع بعد أن تأكد أن ما دفع رشيدا إلى تحكيم عدالته الشخصية "في حق مذنب برئ من غير محاكمة، هو القرار السياسي الذي يعطل العدالة لتكريس مبدأ اللاعقاب"[1] . وتنتهي رحلته بمغادرته مدينته بعد مساعدة كل من الضابطين لخضر ويزيد، ونصل إلى أن شخص لخضر لم يكن يمثل كمسؤول إلا نفسه، ولم يكن يمتثل في سلوكاته وأعماله ومواقفه لمقتضيات النظام السياسي الواجب عليه تطبيقه، فتتشكل شخصيته في صورة للضمير والواجب الأخلاقي، وخروج عن الظلم وتكريس اللاعدل .

أما السلطة الثانية فيمثلها كل من عليان ولحول والشيخ الأزرق، عليان الذي لم يعرف له أصل ولا أهل ولا جهة أتى منها، كثير التنقل من مكان لآخر استقر في المدينة، وتجند لإيذاء الناس فيها ليصبح عينة من الأشخاص المشبوهين الدالة عل الفساد العقائدي والتوجهي في الحياة. من خلال مشاهدات عديدة وشهادات في هذه الرواية نصل إلى حقيقة، فمن الفقر والتشرد تحول إلى الغنى والمكانة والانتساب ليصبح يؤم الناس في المساجد، ويحرضهم على الجهاد، ومخالفة الدولة في نظامها ويعجب به لحول ويلتحق به، ويعملان معًا على التحضير للفتنة، ويُحكم به عليان سيطرته على جماعات الفساد .

كما يكشف لنا العقيد بونيف حقيقة كل من عليان والشيخ الأزرق، اللذين اعتمدا أسلوب التخفي لإقامة مشروعهما التقويضي، بمعية خبراء أمريكيين أخضعوهما لتدريبات عسكرية وخطط تكتيكية لحرب العصابات، أخفيا اسميهما الزبير (الشيخ الأزرق) وخالد (عليان). لتعكس لنا شخصية الشيخ الأزرق من خلال الأحداث الوجه المظلم لمسؤول دُسّ في الدولة، والتي تدخل في نطاقها سكان المدينة، شخصية نافذة وذات مال خاصة بعد تربعها على كرسي القيادة في السلطة المعارضة، حيث قام السارد بتقديم صور ملتحمة بالسياق الروائي الذي بنى قوام الشخوص فيها لتمثل هذه الشخصية غياب القيم الإنسانية، وغلبة الترعة القهرية التسلطية على الناس، مما يزيد من

1)– الحبيب السائح: مذنبون لون دمهم في كفي، ص 297 .

معاناتهم في هذه المدينة. فهو لا يسعى إلا لخدمة مصالحه وزيادة هيمنته وطمعه في السلطة على حساب الناس ، وما إن بدأ العصيان سارع إلى العاصمة ليتصدر منصبا أعلى عله يصل إلى مراده.

ورغم ماضي هذه الشخصيات الثلاث الأسود، إلا أننا نجدها قد أصبحت تملك المال والسلطة مستغلة إياهما في غير موضعهما،كاستغلال الناس وإذلالهم والإعتداء عليهم دون وجه حق لتحويل دولة القانون إلى دولة الرعاع، وبالتالي التحضير لوفود الآخر – المستعمر الجديد – لفرض سيطرته واستغلاله للسلطة العامة في المجتمع، وهي صورة مكبرة لصورة العصيان المصغرة، الذي وُئِدَ ليلد الأمل في مستقبل زاهرٍ من جديد .

3- سيمياء الأسماء ودلالاتها لغويًا ونصيًا:

تختصر الرواية في مضمونها العام بعدًا اجتماعيًا هو صراع الخير والشر قطبا الحياة، وإن كانت الرواية تنطلق من حدث يبدو فظيعًا وهو مذبحة عائلة رشيد من قبل لحول وجماعته، فإن هذه الحادثة في حد ذاتها جعلت رشيدا وسكان مدينته يعيشون اضطرابا وفوضى .

فالمذبحة هي مشروع قتل على المستوى المتخيل وإن لم تحدث فعلاً، فإن القارئ يشارك في تصورها، ويحاول أن يقيم أسبابها ودوافعها. ولقد اختار السارد شخصية مميزة تقوم بفعل الاغتيال "لحول" وأوكل لها في نفس الوقت مهمة إشهار الخبر؛ عن طريق ما التصق بها من أعمال تخريب وتحريض وابتزاز واغتصاب...تظهر شخصية رشيد كباحث عن لحول وينتقم منه ويأسر "القارئ داخل عالم خاص تتدفق من خلاله ترسبات عميقة"[(1)]، وعبر تداعيات الأزمة تتجلى معاناة المدينة وتتحول إلى بؤرة لكثير من الاضطرابات فقدت توازنها، فيضطر سكانها إلى تقديم حلول لضمان استقرارها، ويقرروا اشعال فتنة بديلة تخفف عنهم ما عانوه في الماضي القريب .

وعندما يكون أمر الحياة هكذا فلا مقاييس تضبط ولا مراجع تصمد، لتتداخل الأزمنة وتحل الفوضى فتتعادل الأحكام وتقام الضوابط من جديد. إن نص الرواية نص غير عادي لقدرته على إرباك القارئ وإدخاله لعبة الاغتيالات، فهو نص متجدد يلتحم جماليا في عمل متكامل الأجزاء

---

1)- نظيرة الكنز: سيمياء الشخصية في قصص السعيد بوطاجين، الوسواس الخناس أنموذجًا ، الملتقى الوطني الثاني السيمياء والنص الأدبي ، 16/15 أفريل 2002، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ص 144 .

رغم أحداثه المتشعبة وعوالمه المغمورة، وهذا ما يدفع القارئ إلى تفتيت دواله ومدلولاته المتعددة. رغم أن النص واضح إلا أنه عصي متمنع، يثير السؤال ويحث على التفكير. لكننا سنقف عند عنصر الشخصية معيدين من خلالها تأسيس عوالم النص، مركزين على الشخصيات التالية: أحمد، رشيد، بوركبة والضابط لخضر من جهة، وعلى لحول وعليان والشيخ الأزرق من جهة أخرى، محاولين أن نستنطق دلالاتها سيميائيا .

يمكن أن تحدد سيميائية الشخصية في الرواية من خلال الوقوف عند وظائفها داخل النص السردي، وتحليل دلالاتها السطحية والعميقة، وكذا علاقتها بالعناصر الروائية الأخرى كالمكان والزمان والراوي. فالشخصية كائن لغوي فضاؤه صفحات الأعمال الأدبية، يتحكم المبدع بشكل مباشر في تشكيلها، فيحدد صفاتها ومميزاتها وأعمالها داخل النص السردي. وفي هذه الرواية نجد أن الشخصية تُحدث خرقا في أفق توقع القارئ، وترغمه أن يعيش حضورها ومعاناتها، حيرتها وسخريتها، إنها مُعتمة حاضرة من خلال أعمالها وتفاعلها داخل مجتمع مدينتها .

لقد عدد المشتغلون في مجال السرديات ثلاثة مصادر إخبارية، يمكن أن تحدد ملامح الشخصية في النص [1] .

- ما يخبر به الراوي .
- ما تخبر به الشخصيات ذاتها .
- ما يستنتجه القارئ من أخبار عن طريق سلوك الشخصيات .

وعلى هذا تكون الشخصية الروائية متعددة الوجوه والصور، بحسب تعدد القراء واختلاف نظرتهم وتحليلاتهم. وفيما يتعلق بشخصيات هذه الرواية فإنها مقدمة من قبل الراوي تارة، ومن قبل نفسها تارة أخرى، لكن ما ينبغي الإشارة إليه هنا أن شخصية أحمد هي الراوي السارد للأحداث شخصية فاعلة، تصف الشخوص بلغة جريئة موحية بدلالات عميقة. يمكن أن نستجمع بعضًا من

---

1)- Roland Bourneuf et Real Ouellet : L'univers du roman, P.U.F, 1981,P181 .

نقلا عن حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص 51 .

الأوصاف الواردة للشخصيات السابقة في هذا الجدول، ونحاول في الآن نفسه أن نحيل إلى مختلف دلالاتها:

الشخصية	الأوصـــــاف	الـــدلالـــة
أحمد	1- عشقي المجنون المذنب والمخجل . - فأزاد جسمها لصقا بجسمي لعلها تكون أحست هي أيضا سريان حرارة مذنبة، أشبه ما تكون رغبة متبادلة في اغتصاب . 2- مغيضًا محزونًا أن أصف لها مشهد المذبحة وبرك الدم على بلاط الغرفتين . - لاتزال ذاكرتي ملطخة بلون منه في الرواق على الجدران في الحوش وفي أحاسيسي . 3- جبيني كان غائبا وراء سحابة كدرٍ .	عاشق ألم وحزن حيرة قلق
رشيد	1- صعقت وجدانه شحنات من الحزن والغيظ والألم الباطني . 2- لن ينجيه من نقمتي عفو، ولو طليت صحيفة سوابقه ببرنيق الساسة جميعا . - غليانه الباطني كان أقوى من أي إحاطة . - أرى لون دمهم في كفي . - ولد الطيب أشد عنادًا من آبائه . 3- رغى في أعماقه صراخ الثأر . - ما فعله رشيد بحق ابنها الذي رصده كذئب . - كان كالموت برداء أسود غامق من الجاكتة الجلدية، وسروال دجين إلى الحذاء الرياضي وبعزم حديدي .	حزن تحد غليان الثأر عزم تعقب الموت

بوركبة	1- عاش عنيدا صلبا ومشاكسا. - أنت سيد الرجال . - قام ثائرا ملوحا بإصبع الشرف: يجب أن يقبضوا عليه أولا. 2- العفو عنهم يعني أكل الجيفة ولحم الأموات! . - لم يدمر هذا البلد غير دسائس ساسته وحماقات قادته . - سبب محنة البلد هو موت الإنسان فيه رخصًا، هو التناحر الخفي والمعلن للاستيلاء على كرسي السلطة، وبسط سيطرة الزعامة . 3- يعفون عن القتلة بلا محاكمة ويقاضون المقتصين منهم؟ لعنة!. - البلد في حاجة إلى أبنائه العقلاء المخلصين، لا إلى همج الساسة المستهترين . - حقنوا الناس بأمصال الوهم، ولما فشل نظامهم في النهوض بالدولة استنسخوا بعبعًا وقالوا لنا: اختاروا بيننا وبينهم . - بريق المسؤولية يغري بسلخ الجلد	القوة المعرفة الجرأة الشجاعة
الضابط لخضر	1- رجل محلف على تطبيق القانون . - شخص يقدر الرجولة . 2- لن أتسامح مع من يتخذ من مقاومة فلول الشر ذريعة لتصفية حساباته! هناك دولة وأنا ممثلها . - التقيد بالواجب الحرفي يبلد العقل أحيانًا .	رجل القانون التفاني الوعي

لحول	1- بعض الأمهات ينجبن خلائق ليست من سلالة البشر. - كيف تحول الصُوصُ الداجن وحشا يقتل لغريزة القتل . 2- هل تعرف ما معنى العفو عن قاتل سفيح مثله؟ - حين تتخلى الحكومة عن محاربة الشيطان، فإنه لا يُنتظر من الله أن يبعث رسولاً لمطاردته . - الشيطان ذو رؤوس! . 3- شبح لحول ينظر إليه بعينين من نار. 4- قلوبهم أشد قسوة من الصوان! في عيونهم جميعًا الخوف من كل شيء إلا من القتل! كأنهم خلقوا للموت.	ليس بشرا وحش سفيح شيطان شبح قسوة قاتل
عليان	1- وكأنه بلا أهل ولا جهة ولا أصل عاش محيطه حذرًا متكتمًا كثير الترحال . 2- برز بلباس أهل المشرق من سكان الجزيرة العربية، بالشماغ والغطرة . - انتقل إلى بلدة مجاورة ليؤم فيها صلاة الجمعة . 3- هم يبغون عرضًا دنيويا مدفوعين إليه دفعًا من غير دراية يلبسون ثوب الدعوة على ضلالة، ويخادعون به فتياننا الذين تقطعت بهم سبل الحياة بسبب الحيف والطغيان .	اللا أصل التظاهر و الادعاء الخداع و المكر
الشيخ الأزرق	1- عقيدتكم في خطر، فانهضوا إلى الفريضة الغائبة . 2- هو الإمام الذي طال انتظاره؟ . 3- زعيم كبير وفاتح عظيم .	التحريض الغش التسلط

نلاحظ أننا أغفلنا عدة شخصيات أثناء تحليل البنى العاملية، وذلك لعدة أسباب نذكر منها: ورود بعضها على مستوى السرد دون أن تكون لها علاقة كبيرة بالتحولات، وورود بعضها الآخر كشخصيات مرجعية تحيل على فترات تاريخية معينة، ومنها من يقوم بأدوار عرضية لا تؤثر على مجريات الرواية، وعليه لا يمكن معالجة كل الشخصيات والكشف عن جزئيات البنى النحوية لصعوبة ذلك الأمر، الذي يتطلب دقة متناهية وعملاً موسوعيًا.

إذا تأملنا الجدول السابق نرى أن الأوصاف في معظمها ترتبط بجوانب دلالية عميقة؛ تحيل عليها الأسماء، وهذا ما سنحاول أن نشير إليه فيما يخص دلالات أسماء هذه الشخصيات لغويًا ونصيًا .

أ– أحمد: هو شخصية فاعلة في المتن السردي، وهوالقائم بفعل الحكي، وإذا تأملنا هذا الاسم أحمد في تركيبته اللغوية نجد أنه يدل على صفة الحمد، وتوحي بحركة على مستوى الفعل والدلالة. وإن كان الاسم في معناه العام يدل على الشكر وحديث النفس ويوحي بمجموعة من القيم الإيجابية، إلا أنه نصيًا يوحي بقيمتين متناقضتين "اللاتوازن والتوازن"، إذ من عاشق يتخبط في الخطيئة ويعيش حياة حرة إلى ملتزم بعد زواجه بحورية، فيستعيد توازنه ويعرف حقيقة عيشته السابقة .

ب – رشيد: شخصية متميزة وصانعة للتحول، أوكل إليها مهمة قتل الشيطان "لحول"، وإذا تأملنا هذا الاسم من الناحية اللغوية فإننا نجده يدل على الرُشد، ويبدو أن هذا الاسم يختزل بعدين متناقضين الوعي والطيش، وهذا لاشك يوحي بقيمة الرُشد وسلطته لغويا، ففي ارتباط الوعي بالطيش يتحول هذا الوعي إلى رُشد يفقد ماهيته، ولاشك أن فقدان الرشد يلغي معاني الوعي. "وقد تجسدت دلالات هذا الاسم على امتداد المتن السردي، من خلال سلوكات الشخصية وأفعالها وتداعياتها"(1) ، فالاسم يعكس صورة الإنسان الذي فقد الثقة في تصرفات الدولة، مما جعله يعيش تأزما روحيا دفعه إلى تطبيق عدالته والهروب بعد ذلك .

1)– نظيرة الكتر: سيمياء الشخصية في قصص السعيد بوطاجين، الوسواس الخناس أنموذجا، الملتقى الوطني الثاني السيمياء والنص الأدبي، ص149.

جـ – بوركبة: إذا تأملنا هذا الاسم من الناحية اللغوية فإننا نلمح أنه كلمة عامية، تصفه الرواية بأنه طاعن في السن، إذ هو شخصية مخضرمة تختزل معاني القوة والمعرفة، عاش فترة الاستعمار والاستقلال. وقد تجسدت دلالات هذا الاسم من خلال خبرة هذه الشخصية في تحليل أسباب المحنة، ودعمه لما فعله رشيد في شخص لحول .

د– الضابط لخضر: نجد أن هذا الاسم مكون من كلمتين تدلان على صفتين، والتعريف هنا تأكيد لحضوره في ساحة الأحداث، إضافة إلى هذا فإن الكلمتين تتقاطعان صوتيا (الضابط لخضر) وتوحي هذه الحركة الصوتية للكلمتين بحركة على مستوى الفعل والدلالة، الأولى "الضابط" تعني الانضباط والالتزام، والثانية "لخضر" التي تعني الخضرة، وواضح من خلال هذا الاسم المركب تركيبًا إضافيا، أن الانضباط مضافة وتابعة للخضرة، أي للضباط الذين يلبسون الثياب الخضراء والتي ارتبطت بحفظ النظام وتطبيق القانون .

هـ – لحول: شخصية محورية حاضرة من خلال تأثيراتها المختلفة، ولا شك أن اختيار القاص لهذه الشخصية بهذا الاسم يجعل لها بعدًا جماليًا مطابقًا لدلالته اللغوية والنصية. فمن الناحية اللغوية نجد أن الاسم يقصد به: عينان حولاوان أي متداخلتان، وهو ما يطابق شخص لحول في المتن السردي، والذي يعتبر ضحية برمجت على تطبيق أطماع عليان والشيخ الأزرق بتداخله معهما.

و– عليان: أو شخصية خالد كما أظهرت التحريات، كلفت بالتحضير لزرع أسباب الفتنة ومن ثم سهولة التحكم في المجتمع، فهو رأس العصيان كما وصف في الرواية، شخصية مقنعة الاسم والنوايا، فكلمة عليان تعني العلو، وهي كلمة عامية تختزل معاني التسلط على الناس. تعكس صورة الدخيل على المجتمع الذي ينظر إليه نظرة احتقار وخوف، أهلته أن يكون الوجه المظلم في نفوس الناس من أهل المدينة .

ي– الشيخ الأزرق: اسم مركب يدل على صفتين تختزل معاني الحكمة والوقار، وترتبط هذه الشخصية بقيمة سياسية باعتبارها تمثل السلطة المضادة الأولى، وأخرى اجتماعية تمثل قمة الوجاهة، وتظهر من خلال عبارات التقدير التي تحظى بها على امتداد المتن السردي. ونلمح أن

الاسم مكون من كلمتين الأولى "الشيخ" التي تعني الوقار والحكمة، والثانية "الأزرق" وهي قناع للزبير وصفة له، ونلاحظ أن الكلمتين مستعارتين للتمويه، تخفيان الكثير من الدلالات منها:

الشيخ ←—— الحكمة – الوقار – المعرفة – الاحترام والتقدير.

الأزرق ←—— صفة للزبير – المكانة العالية – السعة والشمولية .

فهو بمثابة الوجه الثاني للمستعمر، الذي يريد فرض الفتنة والفرقة بين أفراد المجتمع الواحد .

4 – علاقة الشخصية بالمكان والزمان:

يعد المكان والزمان عنصرين أساسيين في بناء الرواية، إذ من خلالهما تتحرك الشخصية ويؤسس لعلاقاتها بعضها مع بعض، ومن خلال تلاحم هذه العناصر الثلاثة الشخصية والمكان والزمان، يمكن أن نتحدث عن نص سردي، إذ تحديد المكان والزمان داخل المتن السردي، قد يمكننا من فهم العلاقات بين الشخصيات خاصة الرئيسية كما يمكن أن ينبئ بصفة ضمنية أو مباشرة بما سيحدث في بقية النص، فيدل على نفسية شخصية دون أخرى. وسوف نحاول أن نتوقف هنا عند العلاقة بين الشخصية والمكان من جهة، والشخصية والزمان من جهة أخرى، ونبين كيف تتفاعل الأحداث وتتوالد الدلالات، وتحرك الشخصيات وقيامها بمختلف أدوارها .

أ–الشخصية والمكان: تسعى الكتابة الروائية أساسا إلى خلق عالم جديد، وإعادة ترتيب واقع آخر غير الذي نحياه "ولما احتاجت الشخصيات في كل عمل سردي إلى حياة وحركة في فلك النص، فإن ذلك فوض نظاما مكانيًا يقوم الكاتب بالإشارة إلى تحديد ملامحه، انطلاقا من خياله الفني "[(1)]، وتكمن أهمية المكان من خلال ما يبرزه من أبعاد فنية وإنسانية، وتشير هذه الرواية إلى جملة من الأمكنة منها: مشغل أحمد ومنزل أمه بسطحه وقبوه، ومنزل عائلة رشيد، ومنزل الإمام إسماعيل، وبيت فلة، وقهوة بوركبة ومستشفى وحديقة حيوانات المدينة، ومقر الدرك والثكنة و"مغارات غابة زوج قبور، حيث ينتصب مركز الفتح"[(2)]، وشارع المحطة، وشارع الاستقلال...

---

1)– عبد الحميد ختالة: التحكم في السرد بين وهم الزمن وواقعية المكان، مجلة المعنى، ص127 .

2)– الحبيب السائح: مذنبون لون دمهم في كفي، ص 231 – 232 .

نلاحظ أن معظم الأمكنة واقعية نابعة من بيئة معاشة، منها ما ذكر مرة واحدة ومنها ما ورد ذكره من بداية العمل الروائي إلى نهايته، ونظرا لتعدد الأمكنة في نطاق النص وارتباطها بالذاكرة الفردية والجماعية؛ سوف نقتصر على مكانين هما: منزل والدة أحمد، ومنزل عائلة رشيد.

المكان الأول الذي يجمع بين شخصية أحمد وحورية ورشيد وفلة... بجميع أجزائه سطحه وقبوه، هو مكان لاستذكار أحداث الرواية من قبل السارد. السطح مكان يحس فيه بالألم والمرارة. والقبو مكان للعشق والهيام بفلة، ولاختباء رشيد من تتبع العدالة له، وقد أتاح السارد لهذا المكان بأن تجتمع فيه كل المتناقضات .

أما منزل عائلة رشيد فهو مكان المأساة(المذبحة)، الذي كلما أُستُذكِر أُستذكرت معه، فعوض أن يكون رمزا للأمان أصبح رمزًا لاستذكار الماضي الأليم. كما نجد المدينة التي تضم المكانين فضاءً واسعًا يعيش سكانها اضطهادا وابتذالاً، وهي بالنسبة لهم مسرحٌ لحياة اجتماعية وصراعات فكرية ودينية قاسية .

وإذا كانت علاقة رشيد بالمدينة علاقة اتصال في مراحل حياته الأولى، فإنها تحولت إلى علاقة انفصال بعد انتقامه من لحول؛ عندما عاد إلى بيت أمه إثر صدور العفو السياسي. من هنا يصبح المنزل في هذه الرواية رمزًا للأمن واللاأمن، رمزًا للخوف والتّطهُرِ والتطهير، كل هذه المتناقضات تشع من خلال أحداث الرواية وتداخلها بعضها مع بعض .

ب–الشخصية والزمان: وإذا انتقلنا إلى علاقة الزمن بالشخصية نجد أن الزمن في هذه الرواية يقوم على استذكار الماضي الأليم،كما نجد أن الحركة الزمنية فيها لولبية تخلط بين الماضي والحاضر. ونرى أن الراوي قام بإيقاف السرد في الحاضر، ورجع بذاكرته إلى أحداث وقعت في الماضي القريب "بنهاية سنة ألفين وثلاث الجارية يكون مر على الحادثة أربعة أعوام" [1] ، في شكل ذكريات لاحقة، كما نجد أن هناك تلاعبا في الزمن في نطاق الرواية من خلال التقديم والتأخير في الأحداث والتواريخ. وفي معظم الأحوال فإن تداعيات رشيد وهواجسه تكسر هذا الزمن، وتجعله يطول ويقصر حسب شعوره وأحاسيسه بالألم أو المرارة. فمعظم الأحداث التي يتذكرها رشيد

1)– الحبيب السائح: مذنبون لون دمهم في كفي، ص 11 .

تعزز اشتياقه إلى الزمن الماضي، خاصة حياته مع أسرته في مدينته الآمنة، والتي أصبحت تنتشر فيها الفوضى والفتنة، فكل هذه العلامات من شأنها أن تجعل هذه الشخصية تعيش غربة زمنية ومكانية في الوقت ذاته .

فقبل ثلاث أعوام وقعت المذبحة، وخلال هذا الزمن عاش رشيد تحولات جذرية، تخلص فيها من رغبته في الانتقام من لحول وأقارب كل من كان لهم ضلوع في المذبحة، وتشتعل هذه الرغبة من جديد بعد صدور العفو السياسي. وكأن الزمن هنا فقد معناه في تأثيره على الناس عبر طول الأمد. هذا ما يفسر طبيعة الأحداث وما لها من أثر عميق في سيرورة الزمن أو عدمه، فهذا الجو المأساوي المملوء بالفجيعة يجسد تجربة الحياة بأقطابها الثلاثة:ماضٍ، حاضر، مستقبل، ويرسم عملية توالدها صعودًا ونزولاً في بنية جدلية بحثًا عن زمن متكاملٍ بأقسامه، عله يساهم في خلق آفاق جديدة للعيش .

5- علاقة الراوي بالشخصيات:

يتموقع الراوي في هذه الرواية تارة داخل الحكي وتارة أخرى خارجه، وعندما وجدناه يقع في مستوى المتن الحكائي سميناه راويًا داخليًا، أما من حيث صلة الراوي بما يروي فوجدناه في ثلاث وضعيات:

الوضعية الأولى: وجدناه مشاركًا، حيث يتماثل مع شخصيات الرواية باستعمال ضمير المتكلم "أنا"، وهذا الضمير في أي عمل سردي يعد ضمير السرد الذي له القدرة على التوغل في أعماق الشخصية، فيكشف عن نواياها كما يحيل على ذات الراوي. وبما أن الأحداث المروية تدور حول الراوي الشخصية أحمد، وذات البطل رشيد يمكن أن نسمي السارد راوي حكاية ذاتية. نجد هنا أن الراوي يمثل إحدى شخصيات الرواية، فيقدم لنا ما يشاهده من أحداث ولا يشارك في صنعها، وعليه فإن مقدار رؤية الراوي مساوٍ لمقدار رؤية الشخصية (الراوي = الشخصية)، كما يتجلى في المقطعين التاليين: "لم أكن لأصدق أن بوعلام الذي يحيا حياة هامشية دخل مقر الدرك ، ووقف أمام الضابط لخضر"[1].

---

1)- الحبيب السائح: مذنبون لون دمهم في كفي، ص 43 .

"لم يخالجني شك في نيته تجاه رشيد، لأن المصاب كان عظيما"[1].

أما في الوضعية الثانية فنجده غير مشارك في الأعمال والأحداث التي يرويها، وتتسع المسافة بينه وبين الشخصية المحكي عنها، وفي هذه الوضعية نجد الراوي لجأ إلى استعمال ضمير الغائب "هو" الذي يتيح له أن يُعرف عن شخصياته وأحداث عمله السردي. وبالتالي فهو يأخذ موقعًا خلف الأحداث التي يرويها، فهو أكثر إطلاعًا عليها ومن ثم فمقدار رؤية الراوي أوسع من مقدار رؤية الشخصية الروائية، ويرمز له (الراوي>الشخصية)، وهذا ما نستخلصه من المقطعين الآتيين:

"ذكره ذلك بصور مثلها كانت معلقة قبل خمسة أعوام في داخل الأسواق"[2] .

"فاعترف لي بهمس أنه تنازل لوساوسه فظنني عارضت مشروعه عند الضابط لخضر"[3] .

أما في الوضعية الثالثة فوجدناه غير مشارك في بعض سير أحداث الرواية مستعملاً ضمير الغائب "هي" ، حيث جعل الراوي مسافة ضيقة بينه وبين الشخصيات المحكي عنها في الرواية، مما أتاح هذا الضمير للراوي أن يصف وعي الشخصية. إن ضمير الغائب المؤنث "هي" مرجعيته في هذه الرواية في الغالب شخصية فلة، التي انفصل عنها الراوي لكي يستطيع وصف حالاتها ومعاناتها، ونجده في هذه الحالة يرتبط بالشخصية المحكي عنها، ويكون أكثر علمًا بها من نفسها فهو عالم بما يجري في وعيها، وبالتالي فإن مقدار رؤيته أكثر من مقدار رؤية الشخصية نفسها (الراوي> الشخصية) ، وهذا ما توضحه المقاطع السردية الآتية:

" صلبني أمامها ترددي، لا أدري ما أفعل، وقلت في صمتي: اندبي يراودني نزوع إلى أسف على أني لم أحذرها، نبلاً مني لما عشناه من شغف"[4] .

"لم تصرخ: لعله التذكار كان أنساها ويلها!"[5] .

---

1)– الحبيب السائح: مذنبون لون دمهم في كفي، ص 57 .

2)– المصدر نفسه: ص 44 .

3)– المصدر نفسه: ص 108 .

4)– المصدر نفسه: ص 15– 16 .

5)– المصدر نفسه: ص17 .

"فخالج وجداني لون الدم فارتعشت قائلا لها بحدة: أريد لقيطك فردت علي مجهشة: وأنت تعرف أنه ابن زوجي، فأربكني أني أهنتها"[1] .

يخرج الراوي من موقعه الأول داخل الحكي ليتموقع خارجه فبعد أن قدم الراوي الشخصيات المحكي عنها، روت الشخصيات بعض الأحداث بلسانها، فالقصة التي يرويها بوركبة مثلاً عن مرحلة الاستعمار الفرنسي وكيف كان كلابو والد فلة يعمل عند المعمر قارسيا، أين اغتاله فدائي بمساعدة أم أحمد، قصة ليست قصة الراوي إنها قصة متضمنة، فهي تمثل سردا من الدرجة الثانية والراوي في هذه الحالة يعد راويًا خارجيًا، لأنه لا ينتسب إلى قصة بوركبة، أما شخصية بوركبة فهي تقع في مستوى القصة الثانية، وبالتالي تتموقع داخل هذا الحكي، فهو راوٍ داخلي .

6- علاقة الشخصيات بعضها ببعض:

إن لكل شخصية داخل هذه الرواية وظيفة تقوم بها، وتتكامل هذه الوظائف في بناء معمار النص وتشكيله الفني، ولا تكتمل صورة أية شخصية إلا بعلاقاتها بالشخصيات الأخرى، ويتقمص دور البطولة في هذه الرواية أشخاص رئيسيون، كما أن أغلب الأبطال هم من النوع التطوري النامي الذي لا يثبت على حال، وتتعدد شخوص العالم الروائي بقدر تعدد الأفعال والأفكار، وبما أن رواية "مذنبون لون دمهم في كفي" تهيمن فيها الرؤية الايديولوجية، فإن الكاتب اخترع شخوصا يعبرون على هذا الاتجاه الفكري .

يمكن تقسيم شخوص الرواية إلى ثلاث فئات، فئة سكان المدينة المتشبعة بالفكر المجتمعي، أما الفئة الثانية فتمثل السلطة التي تسعى لفرض النظام، ونجد الفئة الثالثة المتمثلة في الجماعات المتطرفة المعارضة لسكان المدينة والسلطة على السواء .

ليس من اليسير تتبع شخصيات الرواية التي تزيد عن الخمسين شخصية تواترت في نص سردي كبير الحجم، يقع في إحدى وثلاثمائة صفحة، ونجد أن أكثر الشخصيات تأثيرًا في سير الأحداث ورغبات الشخصيات الأخرى، هي شخصية البطل رشيد وبوركبة وشخصية لحول. رشيد الذي جعل سكان مدينته يترقبون حدوث وعده بالثأر من لحول على أرض الواقع، تجندوا

---

1)- الحبيب السائح: مذنبون لون دمهم في كفي، ص 26 .

للمساعدة بدءا بأحمد والزهرة وبوركبة وبوعلام ويزيد، وحتى الضابط لخضر نفسه. أما بوركبة فوجدناه شخصية وطنية مخضرمة عاشت فترة الاستعمار ومرحلة الاستقلال، حرص على إظهار حقائق المجتمع وما يعانيه من ظلم الساسة في صراعهم حول السلطة، فيكون في موضع الحَكَمِ على أفعال بعض شخصيات الرواية، فإما يساندها وإما يعارضها وهو بمثابة المرجعية الفكرية والثقافية والسياسية لشخصيات الرواية، ذو حكمة وخبرة حياتية تجعلنا نثق بكلامه وتوجهاته. أما شخصية لحول المعارضة للسلطة فقد أحدثت حالة لا توازن في سير أحداث الرواية، وفي نمو وعي شخصياتها، من خلال ادراك لحول لعجز السلطة عن حماية شعبها، مما يدل على تواطؤ من طرفها وتتضح بذلك أسباب المحنة من خلال قول بوركبة "ما حييت: سأحتقر من حولوا ولد فلة وأمثاله إلى آلات تدمير! ولكني سأظل أحترم أولئك الفتيان، الذين رفعوا السلاح في وجه الحكومة مدفوعين بالشعور بالغبن واليأس"[1] .

إن حضور الكاتب في الرواية كان قويًا، إلى درجة أنه تحول إلى شخصية روائية تتحاور مع أبطال الرواية، وحضوره بهذا الشكل في شخصية أحمد يعد حيلة فنية، تعبر عن مدى حرصه على ايصال رسالته إلى القارئ .

أما من الناحية الفنية فإن هناك شخصيات ثابتة (Statique) مسطحة، لا تتغير ولا تتطور مع أحداث الرواية، نذكر منها: شخصية حورية، لالة حسنة، مختار، جلول، بغداد، يعقوب... بعكس الشخوص الدينامية (Dynamique) المدورة، التي تتغير وتتطور تماشيا مع الأحداث، ومن الشخصيات الحيوية الحركية نجد: رشيد، بوركبة، أحمد، لحول، عليان، الزهرة، الضابط لخضر والضابط يزيد... لا بد أن نشير هنا إلى أن شخصيات الرواية تظهر نتيجة تطور الأحداث، وليس عن طريق الصدفة أو أي شكل آخر من أشكال رسم الشخصيات. فإلى جانب الشخصيات المذكورة آنفا تبرز في الرواية عدة شخوص تتفاوت من حيث الأهمية، وتعبر كل شخصية عن موقف معين لا يخرج إما عن مساندة البطل رشيد في الظفر بموضوعه القيمي، وبالتالي رفض العفو السياسي، أو بمسايرة السلطة والرضوخ لهذا العفو. أما عن الشخوص الهامشية أو تلك التي تؤدي

---

1)– الحبيب السائح: مذنبون لون دمهم في كفي، ص 106 .

أدوارًا جزئية فإن حضورها كان خافتا كزبائن قهوة بوركبة مثلاً، وأعوان الحماية المدنية، والدرك وبعض سكان المدينة .

إن تصنيف فيليب هامون للشخوص الروائية إلى ثلاث فئات، قد تجلى في الشخصيات الواصلة التي تكون عادة إشارة إلى حضور المؤلف والقارئ، ويمكن أن ندرج ضمن هذه الفئة شخصية الراوي، الذي لعب دورًا هامًا في توضيح وتفسير بعض الأفكار، أو في تعقيد الحبكة الروائية كما جاء في هذه الرواية .

أما الشخصيات المرجعية فلا نحفل بها في هذا العمل السردي، إلا في شخصية بوركبة الثورية والتي تعد رمزًا للرجل الغيور على استقرار وطنه، ونجد شخصية "طيف الشيخ الهرم" تندرج ضمن الشخصيات المتكررة التي تقول في الحلم على لسان السارد : "فاز بسخط الخالق من خرق حرمة النفس المقدسة، فنهض يوم النشور فأشارت إليه ملائكة المحشر: هذا مغضوب عليه ملعون! وقال له ربه: قتلتهم؟ أعد أحياءهم!" [1]، مما يسهم في توضيح الرؤية، وإعطاء تفسيرات لما جاء غامضا في ثنايا الأحداث، وعمومًا فإن علاقات الشخصيات بعضها ببعض في ثنايا الرواية علاقات محكمة النسج بكل أشكالها وأصنافها .

تعتبر أحداث الرواية كلا متكاملا في بناء برنامجها السردي الرئيسي، إذ تضافرت مجموعة من البرامج السردية الاستعمالية في النهوض به، حتى وإن انصب كل برنامج في اتجاه، مما أكسب الرواية بعدا جماليا ، وساهم في تعدد العوامل ، وبالتالي تعدد البرامج السردية .

1)- الحبيب السائح: مذنبون لون دمهم في كفي، ص 129 .

الفصل الثالث:

النموذج العاملي كتقنية في رواية "مذنبون لون دمهم في كفي"

إن النموذج العاملي اكتشف في سياق التحليل السيميائي، وهو لا يخلو في بعده العام من رؤية فلسفية محددة، تخالف على سبيل المثال الرؤية المنهجية التاريخية والاجتماعية غير أن عزل هذا النموذج يبقى دائما عملا ممكنا، وهذا بحكم قوته الإجرائية وطبيعته المنطقية وقابليته للتطبيق على كل ملفوظ تام المعنى [1] .

فعلى الرغم من افتقار مشهد النقد الأدبي الحديث لوجود نقد تطبيقي ممنهج ومنضبط ومتماسك ومتكامل، مثل ما تواتر في المدار الغربي الحديث لدى رموز النقد السيميائي أو التأويلي أو نقد استجابات القارئ، فإن النقد العربي الحديث "لا يزال بأمس الحاجة إلى تمثل واستيعاب المعالم المعرفية الأبرز، التي تكون الهوية النقدية لهذه المداخل على المستوى النظري"[2] .

ويمر البرنامج السردي باعتباره الوحدة المركزية لكل تحليل بعدة عوامل سردية، تعمل على تجسيده عبر المتن الحكائي وتكسبه صفة الإجراء المجرد في كل عمل إبداعي .

1 – العوامل السردية:

لكل برنامج سردي بسيط عدة عوامل مكونة له، تساهم على تجسيده في العمل الإبداعي ومن ثم إمكانية تحققه في صور محسوسة أو مدركة. من هنا جاءت فكرة ضبط مجموع العوامل السردية في رواية الكاتب لحبيب السائح "مذنبون لون منهم في كفي" .

أ – التحريك: La manipulation

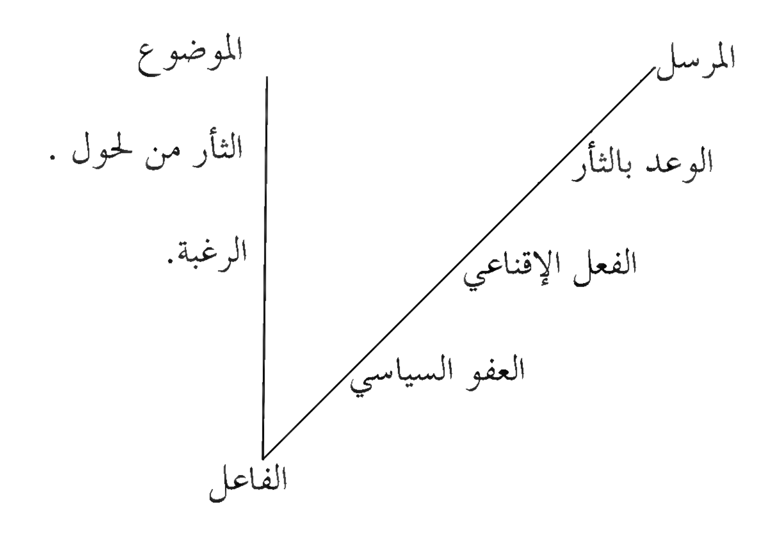
يبدو جليا من خلال الرواية أن هناك علاقة انفصال بين الذات (رشيد) والموضوع (الثأر) ولتحقيق هذه الرغبة يستلزم خلق علاقة وصلية أخرى بين الذات والسلطة، وتوفير امكانية مزدوجة لتحقيق رغبتين متقابلتين، الانفصال عن المدينة وسكانها التي تحتل خانة المحفز، والاتصال

1)– ينظر: حميد لحمداني: التحليل العاملي الموضوعاتي، علامات، الجزء 27، المجلد 7، مارس 1998، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ص 156–157 .

2)– عثمان بدري: المعالم المتصدرة للنقد الأدبي في العالم العربي أواخر القرن العشرين وبداية الألفية الثالثة، منشورات ثالة، الجزائر، 2007، ص 160 .

بالسلطات من خلال التدرب في مركز تكوين القوات الخاصة، لتحقيق موضوع القيمة والظفر بلحول .

فالمدينة كما ورد في الرواية هي مجموعة من القيم، كما أنها مكان مغلق من منظور رشيد وهي التي دفعته إلى السعي لتحقيق رغبته، ومن ثم التطهر من ثقل الوعد بالثأر. فالعفو السياسي في حق لحول وجماعته يعتبر الحافز الكبير، الذي دفع رشيدا إلى تنفيذ وعده الذي قطعه أمام قبور عائلته بالثأر لهم، ليدخل الفاعل في دوامة الصراع بين تنفيذه لمشروعه الذي يحقق له راحته من عدمها، وهو ما يوضحه الرسم التالي:

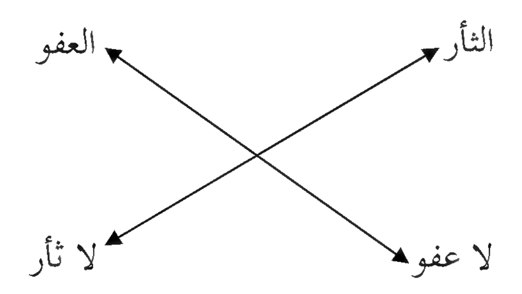


نجد أن تحقيق رغبة الذات يعقبها خسارتها لراحتها من ناحية أخرى، من خلال ملاحقتها من طرف السلطات، ويتجسد القانون المنظم للسرد هنا في ثلاث مراحل هي:

- الفرضية: والمتمثلة في رغبة رشيد في الثأر .
- التحيين: بالتدرب في مركز القوات الخاصة .
- الغائية: النجاح في الاقتصاص من لحول .

فتدرب رشيد في مركز تكوين القوات الخاصة مكنه من تحيين رغبته وتحقيق موضوع القيمة .

هكذا نجد أن الخطاب السردي هنا جمع بين حالتي ذم ومدح، حالتي فرح وحزن، لأن الفاعل رشيد أنجز المطلوب منه، وتخلى عن حق التمتع بحياة هادئة لا خوف ولا حذر فيها. ويفترض فعل الفعل هنا (الثأر)، أربع إمكانيات يوضحها الشكل التالي:



يمكن أن نضيف مع دور العفو السياسي الذي حرك رشيدا أكثر إلى السعي لإنجاز ما وعد به عائلته، حالة مدينته وسكانها وما تعرضت له من مجازر، سبب آخر يشعل غضب الفاعل على تحقيق مبتغاه، لتصبح المدينة في نظره رمزا لاستذكار الماضي الأليم، الذي لا سبيل للخلاص منه إلا بشحذ همته من طرف أحمد وبوركبة و أهل المدينة كلهم وتقديم يد المساعدة له. ويمكن عد ما قدمه المساعدون تحفيزا تأليفيا لإشعاعه على العمل الروائي منذ بداية الأحداث، كما أن جملة هذه المساندات يمكن إدراجها كذلك ضمن خانة الحوافز المشتركة، لتساوي ضحايا لحول في الضرر والمعاناة، فما قام به الفاعل البطل هو رغبة منه، لكنه في الأصل هو مسعى جماعي يتطلع إليه كل سكان مدينته، وهذا ما أدى إلى تغيير أوضاع المدينة وقلب حالتها اللامتوازنة إلى حالة الضد للأولى، لتكتسب الحوافز هنا صفة الديناميكية لمسؤوليتها عن تغيير الأوضاع في الرواية، مما جعلها مؤهلة لتطوير الأحداث ومن ثم الصراع الدرامي المؤسس للعمل الإبداعي .

ب-الأهلية: La compétence

إن ذات رشيد الفاعلة تتمتع بقدرات وتطمح إلى تحقيق غايتها، وتتمثل هذه الكفاءة في امتلاك بطل الرواية "للرغبة" ، وهي إحساس داخلي عميق مملوء بالتحدي والرد على غبن الذات، هذه صورة أولى لشكل الكفاءة المغتصبة التي سلبت من الذات، من طرف السلطات بإصدارها العفو السياسي الذي يعتبر حجر عثرة أمام هذه الرغبة. لكن قبل اصدار العفو فإن الفاعل سعى بكل

جهده لتعقب لحول من خلال محاولته لتحقيق برنامجه السردي، وتحيينه له باكتساب أساليب البقاء والتدرب على كل طرق المواجهة .

نجد أن رغبة الذات وحدها لا تكفي في تحقيق الموضوع المرغوب فيه، بل سعت لمعرفة طبيعة ما تريد القيام به، ثم أدركت بإرادتها قدرتها على تعقب لحول، مدفوعة إلى ذلك عن طريق تخلي السلطات عن إنجاز مهامها .

إن كفاءة رشيد لا تحقق فعليا إلا من خلال العوالم الموازية التي يصنعها بنفسه، والمؤكدة بالمقابل على هشاشة الواقع. فبتحدي الفاعل لعقائده ومبادئه ها هو يتوجه بالتحدي للسلطات، فيكتسب كفاءة جديدة تؤهله على دعم رغبته، مما يجعل المقدرة هنا مرتبطة بملفوظات الحالة أكثر مما هي مرتبطة بملفوظات التحول، وأن هذا التحدي الذي تفصح عنه الذات من خلال قولها عبر النص السردي "لن ينجيه من نقمتي عفو"[1] ، إفصاح عن رغبة للوصول إلى هدف لم تستطع الذات بلوغه، فهو مسعى يتدفق فوق صفحات الرواية، ورغم محاولة إفشاله وتعرضه لمختلف الضغوط إلا أن الذات لم تتخل عن موضوعها القيمي .

ج – الإنجاز: La performance

من خلال قراءتنا للرواية نستطيع أن نحدد برنامجها السردي والمتمثل في قطبي: الانفصال والاتصال .

– انفصال: يعززه الإحساس بالقهر والحزن والألم الذي يهيمن على فضاء النص، ويطبعه بنوع من المأساة البارزة .

– واتصال: يعززه السعي إلى اكتساب ما يساعد على التكيف مع المحيط والواقع .

1)– الحبيب السائح: مذنبون لون دمهم في كفي، ص 16 .

فتبدو لنا حالات الانفصال والاتصال كظواهر مهيمنة على الحركة السردية منذ الصفحات الأولى للرواية، حيث يفاجئنا الراوي بتتبعه لأحداث المذبحة طيلة أربع سنوات، وكأنه يعيد تفكيك الأشياء وتركيبها من خلال مساءلته لشخصيات روايته .

إن حالة الانفصال والتصدع التي تدور في أعماق البطل تشير إلى ميلاد نزعة معارضة في هذا النص، دالة على حالة الذات المفجوعة بواقعها وبالحياة من حولها، فالراوي يفجر من فاجعة بطله علاقات حاملة لآراء ومواقف حياتية يتباين فيها الناس .

وإذا نظرنا إلى حالة الاتصال المتحقق والمفقود في الآن نفسه نجده قد فتح من جهة أخرى حالة انفصال عن المجتمع والسلطات، لينعزل البطل في آخر المطاف بعد تنفيذ إنجازه والمتمثل في النيل من لحول، وبهذا فإن أحداث الرواية ذات سلطة رمزية منسجمة مع قهر الذات، وما تعانيه في سبيل تحقيق اتصالها بموضوعها القيمي الذي لجأت فيه إلى انفصالات استعمالية لتحقيق مسعاها الاتصالي .

د – الجزاء: La Sanction

يرتبط الجزاء بنهاية البرنامج السردي وبعملية التأويل. وقد لاحظنا أن الأحكام مرتبطة بملفوظات الحالة ، أكثر ما هي مرتبطة بملفوظات التحول وأن الثأر المتحدث عنه بتلك الطريقة المتحدية للسلطات هو ثأر يسع ذات رشيد، وسكان مدينته عبر لغة تمتلئ بالأحكام التي تفصح عن رغبة التجاوز، للوصول إلى مراد لم تستطع الشخصية بلوغه وأن هذا التسجيل لنص الرواية هو تصور كامل لمنحة البطل، وأوجاعه ومعاناته النفسية والروحية محنة تتجمع وتتداخل بين الذاتي والموضوعي .

رغم بعد البطل عن مسرح الأحداث وتعرضه لمختلف الضغوط، فهو لم يتخل عن رغبته وعن قيمه الوطنية. فلقد ظل مؤمنا بأن العدالة سوف تأخذ مجراها في يوم ما، رغم تعالي الأصوات الرافضة لإنجاز المهمة التي أوكلت للبطل، ومع كل هذا فإن إدانة الجاني ومعاقبته هي إدانة

للسلطات المعارضة في نفس الوقت، وبالتالي فالجزاء في هذا النص الروائي ارتبط بأفعال الشخصيات ومواقفها المساندة أو المعارضة .

لذا يمكننا أن نقول في الأخير أن جزاء ما قام به رشيد هو راحة نفسه، وأهل مدينته من لحول وجماعته المتطرفة .

هكذا فإن الاقتراب من عالم الروائي اقتراب نشوة وتلذذ ومتعة جمال، وقد يلزم فعل القراءة المرتبطة بالنص عند الكاتب مرجعية مرتبطة ببعد معرفي متطور، يلخص تجربة الجزائر في مجال الكتابة السردية، وتجربة "الحبيب السائح" تجربة تعتصر الواقع الجزائري المعاش [1]. فالكتابة السردية في الجزائر استطاعت أن تبني لنفسها صرحا جماليا وفنيا يعتمد على نبذ المألوف وتجاوزه، مستفيدة من الممارسة اللغوية المنتجة .

2 – الأدوار:

تظهر البنية الفاعلية جليا في النصوص السردية بقدرتها على كشف الإبداع البشري، الذي هو "انعكاس لعالم جمعي أكثر منه انعكاسا لعالم فردي"[2]، وهذا إذا نظرنا إلى العمل السردي كملفوظ إجمالي انتجته وأبلغته ذات ساردة، هذا الملفوظ الذي يتكون من سلسلة من الملفوظات السردية المتتابعة يمكن تحديدها كعلاقات بين الفواعل التي تشكله .

واللافت للانتباه أن بعض الأدوار لا تتحقق في شخوص، كون مثل هذه الأدوار حاملة لرموز معنوية لا تقبل التشخيص كالظلم والحق ... وعليه فإن توزيعها لا يكون بحسب احتلالها الحيز السردي والظهور الدائم في العمل السردي، بل بحسب التحول القائم في الرواية والقصة "لذلك تتطلب مثل هذه الدراسات قراءات خاصة، وأدوات إجرائية قادرة على الاستبدالات والتحولات

---

1)– ينظر: محمد تحريشي: في الرواية والقصة والمسرح قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية، دار النشر دحلب، الجزائر،2007، ص 108.

2)– أ.ج. غريماس وآخرون: الكشف عن المعنى في النص السردي (النظرية السيميائية السردية)، ص 26 .

والثوابت المكونة للمتن الحكائي"[1]، وهو ما يوجد في المنهج السيميائي .

و نجد أن الرواية حسب ما اتفق عليه النقاد هي التي تحقق أكبر قدر من اللذة للقارئ، وترضي فضوله لمعرفة الأحداث المروية، وإذا كانت مترابطة ومحافظة على سرد أحداثها وجودة توظيف شخصياتها فهذا لا يعني إهمال الشكل. وبذلك نجد أن كل روائي جزائري قد انتهج منهجا خاصا به يميزه عن غيره من الكتاب، باستخدام طرائق فنية خاصة به، فيقدم نصا روائيا مكثف الدلالة من أجل تحقيق التواصل بينه وبين المتلقي[2] .

قد تندمج الذات في العمل السردي فتقدم نفسها على أنها ذاتية فتعبر عن انفعالاتها، وقد لا تندمج فتصبح حيادية ليتوهم القارئ موضوعيتها ويقع تحت طائلة الوهم فينخدع بها. والاندماج أو عدمه يتعلق بالعامل واندماجه في الضمير "أنا" أو عدم اندماجه لتحل محله ضمائر أخرى، ونجد أن العامل هو "ما ينجز فعلا أو يخضع له استقلالا عن كل تحديد آخر(دلالي/ أو ايديولوجي) وقد يكون كائنات انسانية أو حيوانات"[3] ، ومنه فالاهتمام بالنصوص لم يعد مقتصرا في الدراسات الأدبية الحديثة على النصوص الشعرية والحكائية فقط، بل تجاوزها إلى مختلف الفنون النثرية المسرودة، لذا ارتأينا أن نطبق الاستراتيجيات السردية على رواية "مذنبون لون دمهم في كفي" للكاتب الجزائري: "الحبيب السائح" ، والتي سنتناول مختلف أبعادها ودلالاتها السيميائية من منظور النموذج العاملي، مركزين على العوامل وتغير أدوارها مع مجرى الأحداث .

أ- العامل المرسل:

قبل الحديث عن العامل المرسل تجدر الإشارة إلى أن هناك إشكالا في تحديد كل من العامل المرسل والمرسل إليه، وفهم المقصد منهما، إذ أنه لا علاقة لهذين المصطلحين بمسألة التواصل

---

1)- بريزة بهلول: قراءة في الاشتغال العاملي، النص والظلال، فعاليات الندوة التكريمية حول الدكتور السعيد بوطاجين، جوان 2009، منشورات المركز الجامعي خنشلة، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، ص 209 .

2)- ينظر: جعفر يايوش: الأدب الجزائري الجديد التجربة والمآل، المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجية والثقافة، مطبعة AGP، وهران، الجزائر، 2006، ص 244.

3)- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992، ص 152 .

اللساني، رغم أن غريماس يدرجهما في سياق علاقة التواصل، إذ هما عاملان يدخلان في تشكيل بنية الحكي الحديثة، ويحددان وظيفتين من الوظائف داخله، لذلك يجب استبعاد أن يكون المرسل مثلا هو الكاتب، أو أن يكون المرسل إليه هو القارئ أو السامع، لأن هذا مجال خاص باللغة الطبيعية غير اللغة الايحائية [1] .

لذا يحدد المرسل غالبا كدافع وراء رغبة الذات في موضوعها، أي محرك ذات الحالة نحو تحقيق هذه الرغبة، فانطلاقا من أن كل رغبة لا تكون دوما ذاتية مطلقا، فالدافع إليها قد يكون مشتركا بين الذات وعنصر خارجي يتجاوزها هو المرسل، كما أن النتائج المتحصل عليها لا تخدم الذات وحدها، بل قد يشترك معها في الاستفادة من هذه النتائج عنصر خارجي يتجاوزها وهو: المرسل إليه .

ففي بعض النصوص السردية مثلا يمكن العثور على المرسل بسهولة، لأنه يذكر أو يلمح إليه وعندما يتعذر على المبدع بأن لا يكون حاصلا، فإن الناقد أو المحلل يكون مضطرا لوضعه بطريقة افتراضية، معتمدا على ذكائه وقدرته التحليلية ومستأنسا في نفس الوقت بمعطيات العمل الإبداعي وكذلك الأمر بالنسبة للمرسل إليه .

فالمرسل كما قلنا هو الذي يحفز الذات ويجعلها ترغب في موضوع ما، إما بالاتصال به أو الانفصال عنه. أما المرسل إليه فهو الذي يعترف لذات الإنجاز بمجهوداتها، وأنها قامت بالمهمة على أحسن وجه أو قصرت فيها. بالنسبة لرواية "مذنبون لون دمهم في كفي" نجد عدة مؤشرات دالة على المرسل منذ الفصل الأول، فالدوافع التي أوحت لرشيد بالثأر من لحول هي: (المذبحة – العفو السياسي – الجرائم في حق الأبرياء – العهد على تعقب مرتكب ومدبر المذبحة – عدم محاسبة الجناة ...) .

وبقليل من التركيز يمكن عد العفو السياسي أقوى هذه الدوافع، حتى أنها تغلبت على المذبحة نفسها، وهذا انطلاقا من التحليل المحايث للرواية من خلال قول السارد: "فتكفلت الأيام بأن

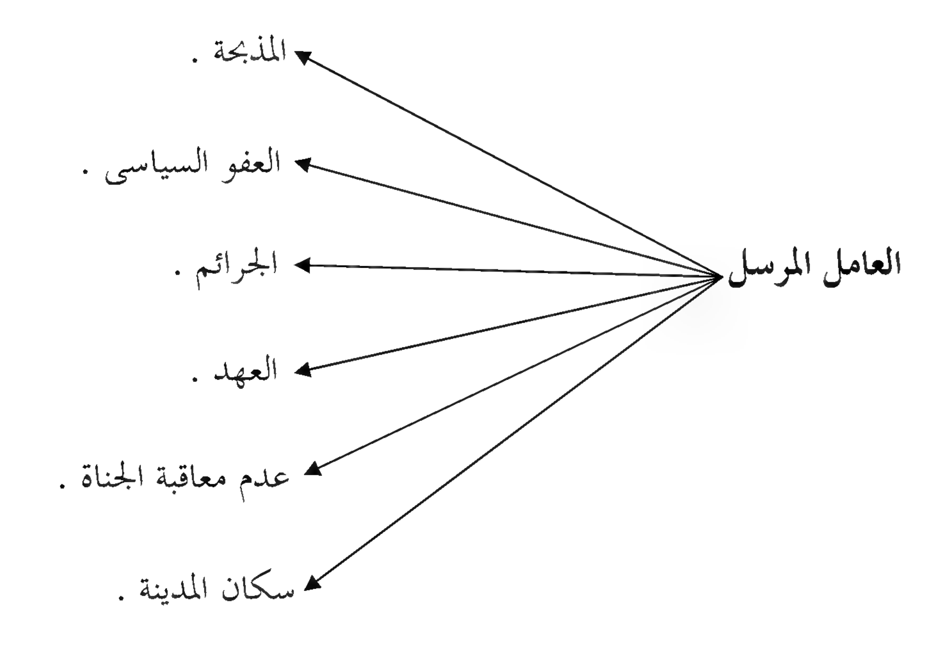
1)– ينظر: حميد لحمداني: التحليل العاملي الموضوعاتي، علامات، ص 171 .

أهمدت فيه سورته فانثنى شيئا فشيئا عما رسمه للثأر من فلة ومن أقارب الضالعين في المذبحة ... ولكن أيضا بما أثاره فيه وقوف والده عليه في منامه ... إياك أن تمد يدك لتأخذ بريئا بذنب غيره"[1] . فبالإضافة إلى تأثير الزمن على رغبة الذات ورؤيتها المنام، هناك قناعات أخرى ترسخت من خلال موت رجال يدفعهم الواجب دفاعا عن أرض وطنهم بلا حقد أو كراهية .

تشتعل الرغبة أكثر بصدور العفو السياسي، الذي تؤكد فيه الذات على عهدها لهؤلاء السياسيين، الذين انقسموا إلى مؤيد ومعارض لما فعله رشيد بلحول، والحقيقة أنه لو سجن لحول لما استطاع متعقبه الوصول إليه، فكيف بسلطة تعفو عن مذنب، وتبحث عن آخر ليس له ذنب سوى أنه أخذ حقه بيده من شخص أنهك المجتمع بجرائمه .

إذن فتحقيق رغبة الذات هو في نفس الوقت تحقيق لرغبة سكان مدينتها، ولبعض السياسيين المساندين حتى وإن لم نذكرهم في فئة العامل المساعد، لإشارة الرواية إلى ذلك في نهاية أحداثها ولضعف هذه الفئة أيضا على مستوى النص .

هكذا يكتمل العامل المرسل وفق الصورة التالية:



1)– الحبيب السائح: مذنبون لون دمهم في كفي، ص 243 .

ب- العامل المرسل إليه:

من خلال دراستنا للعامل المرسل إليه في رواية:مذنبون لون دمهم في كفي، تبين لنا أن الممثلين للعامل المرسل هم أنفسهم الممثلون للعامل المرسل إليه، وهذا ما يصدق على جزء من بعض ممثلي المرسل في هذه الرواية التي نحللها. غير أن فيها تعميما أوسع عندما يشار إلى المستفيد الأكبر والأول من مجهودات الذات، وإن ظلت الذات راغبة في أن تحتفظ لسكان مدينتها بمكانة متميزة غلى مستوى العامل المرسل إليه، وهذا راجع إلى اشتراكها معهم في محنة البلد وأيضا في المعاناة التي خلفتها المجازر في نفوسهم، فكان أن استفاد أهل المدينة من مقتل لحول الذي يشكل تهديدا لهم على أرواحهم وممتلكاته، حيث بلغ عدد الضحايا المقتولين من طرف لحول وجماعته فقط "ثلاثمائة وثلاثا وسبعين بين رجال ونساء وأطفال، وأعوان أمن من مختلف الأسلاك وكذا أجانب متعاونين تقنيين"[(1)] .

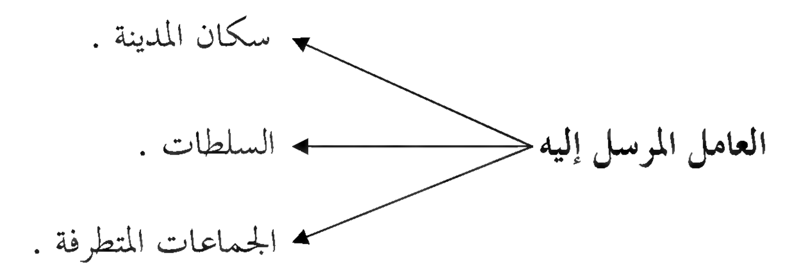
على العموم يبقى سكان المدينة والسلطات منضوين تحت مفهوم واحد، مما يؤكد أن ممثلي العامل المرسل هم أنفسهم ممثلون لدور العامل المرسل إليه، فإذا كانت الذات حققت وعدها واستفادت من مساعدة جملة من المساعدين، نرى أن هذا العمل موجه لهم أيضا كأهل مدينتهم وكل من تعرض فيها إلى إساءة من طرف لحول وجماعته. كما تعد السلطة عاملا مرسلا إليه فبإصدارها للعفو السياسي تكون قد سعت إلى فك الأزمة الأمنية أو محاولة التخفيف منها، لكن هذا وجد رفضا من قبل ذات رشيد التي اتجهت عكسه، لإسماع صوتها الخافت بضربة خاطفة زعزعت حسابات السياسيين وألاعيبهم ضد الناس، فكان ما فعله رشيد رسالة واضحة ليصور حالة أناس يتخبطون في دوامة صراعات غير منتهية .

كما يمكننا أن ندرج الجماعات المتطرفة أيضا ضمن دائرة العامل المرسل إليه، لتتوازن المصائب بين الطرفين؛ طرف الشعب وطرف المعتدين لتقوم على أنقاضها دولة القانون والحق، ويظهر الحاكم المنتظر ويسوي بين طرفي نقيض لطالما مالت كفة أحدهما على الآخر، بانتظار ما ستؤول

1)- الحبيب السائح: مذنبون لون دمهم في كفي، ص 244 .

إليه الأحداث مستقبلا، ربما في فرض راية التسوية والمسح الديمقراطي المنبت الطبيعي لسياسة الحكم .

هكذا يكتمل العامل المرسل إليه على النحو الآتي:



بالإشارة إلى العامل المرسل إليه نلاحظ أن ممثليه جاءوا على صورة واحدة، من حيث الإلمام بممثلين آخرين ضمن كل ممثل واحد، فسكان المدينة مثلا يندرج ضمنها كل من أحمد وبوركبة والزهرة ... وكذا الأمر بالنسبة للسلطات والجماعات المتطرفة .

جـــ- العامل الذات وإبدالاتها:

- العامل الذات:

يحدد العامل الذات في النموذج العاملي بأنه ذات ترغب في موضوع أو ترغب عنه، وتجتمع هذه الذات (الراغب) والموضوع (المرغوب) في علاقة الرغبة. ذات "إما أن تكون في حالة اتصال أو في حالة انفصال عن الموضوع"(1) ، فإذا كانت في حالة انفصال فإنها ترغب في الاتصال، وإذا كانت في حالة اتصال مع الموضوع فإنها ترغب في الانفصال عنه .

إذ أنه من الصعوبة تحديد الذات تحديدا صحيحا إلا بوضعها في علاقة مع موضوع، أي أن كل ملفوظ لحالة هو بالضرورة نتاج تلك العلاقة القائمة بين الذات والموضوع، وهذا ما سنشهده في ممثلي هذين العنصرين في هذه الرواية .

1)- دقياني عبد المجيد: دلالات السيميائية السردية في القصيدة الشعبية "حيزية" لابن قيطون نموذجا، محاضرات الملتقى الدولي الخامس السيمياء والنص الأدبي، 15-17 نوفمبر 2008، منشورات جامعة محمد خيضر بسكرة، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، ص 187 .

ليس من اليسير علينا أن نصل إلى تحديد العامل الذات في هذه الرواية، لأن الذوات الحاملة لمشعل التغيير والرافضة للوضع المعاش كثيرة، كما أن اللغة الصريحة التي كتبت بها "تفرض أولا تقديم جملة من التأكيدات القادرة على اقناعنا بأن الذي نتحدث عنه هو فعلا الذات المقصودة"[1]. وسيكون المنطلق الفصل الأول للرواية، وما احتوى عليه من عبارات دالة في مقاطعه السردية:

"بنهاية سنة ألفين وثلاث الجارية يكون مر على الحادثة أربعة أعوام ... طيلة تلك الأعوام، ظللت أركب ما كان ذا صلة بالمذبحة"[2] .

"ففي القبو كان قطع لي: لن ينجيه من نقمتي عفو، ولو طليت صحيفة سوابقه ببرنيق الساسة جميعا، أو أعاد القضاة تدوين أفعاله بمداد غير الدم الذي سفكه"[3] .

تحضر ذات رشيد هنا من خلال الوجود الكثيف لضمير المتكلم "أنا" باعتباره راوي الراوية والمتمثل في شخصية أحمد، هذا الضمير "الذي له القدرة على إذابة الفروق الزمنية والسردية بين الراوي والشخصية والزمن جميعا"[4]. ونجد هنا أن شخصية أحمد ملمة بما يجري في وعي الشخصيات، وما تعانيه من حالات مختلفة كشخصية رشيد التي تشع في المتن الحكائي كله، ومن خلال تتبعنا لأحداث الرواية نجد أن هذه الذات المتجسدة في ضمير الغائب "هو" من خلال المقاطع السابقة هو الذات الأولى .

فهل ترغب هذه الذات في موضوع ما؟ هناك إشارة إلى المستقبل، أي إلى رغبة لم تتحقق تتطلع الذات إليها غير أننا نتريث في تحديد الموضوع المرغوب فيه حتى نقف على رغبات الذات وإبدالاتها .

---

1)– حميد لحمداني: التحليل العاملي الموضوعاتي، علامات، ص159 .

2)– الحبيب السائح: مذنبون لون دمهم في كفي، ص 11.

3)– المصدر نفسه: ص 16 .

4)– جويدة حماش: بناء الشخصية في حكاية عبدو والجماجم والجبل لمصطفى فاسي، مقاربة في السرديات، منشورات الأوراس، الجزائر، 2007 ص 94 .

على عكس ذلك نستطيع أن نجد في المقاطع السردية السابقة ما يمكن اعتباره حتى الآن موضوعا مرغوبا عنه، ويتجلى الموضوع المرغوب عنه من خلال مستويات تعبيرية متعددة هي:

- المذبحة .
- العفو .
- الدم الذي سفكه .

مع كل من المذبحة التي ارتكبت في حق أهل الذات، والدم الذي سفكه مرتكبوها وخاصة مدبرها، فإن الذات إذن "هو" ترفض موضوع العفو، لأنه يجعلها تعيش حياة عزلة تستذكر آلامها الماضية، التي تبحث عن تطهير لها، وهذا لن يتحقق لها إلا إذا نفذت الذات قسمها بتعقب الجاني وأخذ حقها منه .

- الذات وإبدالاتها :

قبل الحديث عن الذات في مجموع الرواية وإبدالاتها، من المفيد أن نقدم المعطيات والمعلومات الكافية عن حقيقة هذه الذات، وذلك بالاستفادة الدائمة من الرواية دون تجاوزها إلى ما هو خارجي، لذلك نأخذ العبارة السردية الآتية من الفصل الأول: "وذكرني بصوته الصارم، ظنا منه أني شاركت مع رشيد في العملية"[1] .

وبإمكاننا أن نلاحظ بسهولة ما تحدثه هذه العبارة من تجاوب مع العبارات السابقة، حيث نجد غلبة ضمير المتكلم "أنا" عليها جميعا، والمتمثل في شخص أحمد الرجل العاشق الذي ينطق على لسان راوي الرواية نفسه، والذي يجسد دوره الحاكي متحدثا بضمير المتكلم، مما يجعل القارئ يظن أن أحمد هو من يروي له قصته بنفسه، غير أن ما ورد على لسان السارد: "أذكر أنه لم يكد يمر علي يوم من غير أن أكون عدت إلى تلك الأوراق التي تركها رشيد مصفوفة، كأنها معدة لأن

1)- الحبيب السائح: مذنبون لون دمهم في كفي، ص 28 .

تكون كتابا"[1] ، يحيلنا إلى دلالات كثيرة لعل أقربها مذكرات رشيد التي تقصاها الراوي لإثراء ما كان ذا صلة بالمذبحة، معلومات يهدف صاحبها من ورائها إلى إخبار أهل مدينته بمعاناته ودوافعه التي جعلته يقيم عدالته الشخصية. من هنا تتضح الصورة أكثر وتكتمل على الشكل التالي:

- أني شاركت مع رشيد في العملية .

- الأوراق التي تركها رشيد مصفوفة لأن تكون كتابا .

النتيجة إذن: ذات رشيد تسعى لتحقيق عمل ما، بمساندة ذوات أخرى، وهنا نأتي إلى مشارف الموضوع الحقيقي المرغوب فيه لا المرغوبة عنه .

غير أننا نريد قبل الحديث عن الموضوع المرغوب فيه، أن نبحث في الرواية عن إبدالات الذات بوضوح أكثر، "ومعلوم أن النموذج العاملي يتحدث عن العامل الذات كشخصية مجردة، وقابلة على الدوام لأن تتجلى من خلال ذوات متعددة تدعى ممثلين"[2] .

فشخص رشيد الذي تحدثنا عنه حتى الآن ممثل أول للعامل الذات، ولها إبدالات أخرى في ثنايا الرواية. ونجد رشيدا هو ذلك الشاب المعتدل الذي يقطن مع والده وأمه وأختيه الصغيرتين في مدينته، التي قضى فيها دراسته الابتدائية ثم الثانوية، لينتقل إلى جامعة الجزائر التي قضى فيها أربع سنوات دارسا في قسم الترجمة، مراسلا الزهرة ابنة الإمام إسماعيل رغبة في الظفر بها زوجا باعتبارها العامل المرغوب فيه من طرف الذات في قراءتنا هذه .

ومن وجهة نظر العامل الذات فإن كل الظروف والملابسات كانت تصب في اتجاهه، غير أنه في أثناء قضائه سنتين أخريين في خدمة عسكرية كضابط يصعق بخبر اغتيال عائلته، فيختفي خلال شهورها الأخيرة ليحول ذلك بين موضوع رغبته "الزهرة". وبحكم هذا الحدث سيتصدى رشيد بكل ما أوتي من قوة إلى كل من يعيقه في تحقيق رغبته الجديدة التي سوف نأتي إليها بالتفصيل في

---

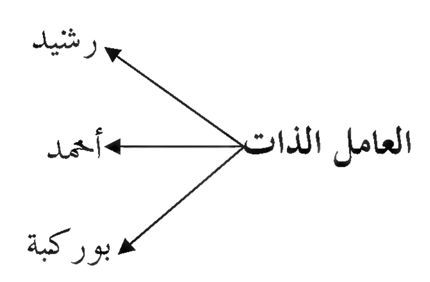
1)– الحبيب السائح: مذنبون لون دمهم في كفي، ص 12 .

2)– حميد لحمداني: التحليل العاملي الموضوعاتي، علامات، ص 161 .

العامل الموضوع، وعليه فإن "قتل علاقة الألفة هذه يعني قتل الطرفين"(1) ، غير أن الواجب نجده أقوى من علاقة الحب، لاشتراك المحبوبين في المأساة، مما جعل رشيدا يلوح بالتهديد في وجه العامل المعارض، الذي فرق بينه وبين حبيبته وعائلته، "وفي المقبرة أقسم لي أمام أرواح أمه وأبيه وأخته على أن تعقبه حتى يدركه"(2) ، وبالفعل فقد وصل البطل رشيد حافة اليأس حينما انفرط عقد علاقته بعائلته عند اغتيالهم، عندئذ أدرك أن عليه أن يأخذ بثأرهم .

هكذا لا يترعرع الحب "إلا داخل المأساة والفجائع منذ آدم مرورا بجلجامش، ووصولا إلى بينيلوبي وهي تغزل حبها بالدموع والآهات في انتظار عودة أوليس"(3). ونذهب إلى مقاطع سردية أخرى في الرواية من خلال قول السارد: "أقسمنا يمينا أن نسنده في معاقبته السفيه!"(4).

"فلما فتحت لبوركبة باب بيتي ففاجأني قائلا: عفو الساسة عن القتلة ذنب أكبر لا بد أن يقاوم"(5) ، فالتأكيد على عمق محنة الذات في سياق الحديث عن معاقبة السفاح يعطي الدليل على مدى حجم هذا الألم، الذي يعد وجها واحدا من وجوه المحنة العامة، التي تشترك فيها الذات رشيد ومن أقسم معه على معاقبة المعتدي. هكذا يمكننا أن نحصر العامل الذات وإبدالاتها الأخرى كالأتي :



1)– دقياني عبد المجيد: دلالات السيميائية السردية في القصيدة الشعبية"حيزية" لابن قيطون نموذجا، محاضرات الملتقى الدولي الخامس السيمياء والنص الأدبي، ص 189 .

2)– الحبيب السائح: مذنبون لون دمهم في كفي، ص 16 .

3)– جمال فوغالي: واسيني الأعرج شعرية السرد الروائي دراسة، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، 2007، ص 111.

4)– الحبيب السائح: مذنبون لون دمهم في كفي، ص 28 .

5)– المصدر نفسه: ص 27 .

نجد أن هناك مسوغات أخرى لهذه العلاقة الإبدالية بين هؤلاء الذوات الثلاث نلتمسها في علاقات التشابه من خلال المقاطع السردية السابقة. فالمقارنة بين صفات وخصائص كل من رشيد وأحمد وبوركبة تُظهر مدى التماثل في الوضع، إذ أن كل هذه الذوات تسعى لمعاقبة السفاح غيورة على أن تأخذ العدالة مجراها. والمماثلة الثانية تكمن في قول السارد: "كنت عزيته بأني بقيت له أنا وأهلي، وبقي له بوركبة صديق أبيه"[1] ، إذ تجمع بين هذه الذوات علاقات قرابة وصداقة تنوب عن الذات البطل في القيام بالفعل لو اضطر الأمر، لأنها تعد من إبدالاتها الممكنة ، وإذا أردنا أن نكون دقيقين في تطبيق النموذج العاملي يمكننا أن نعتبر رشيدا ذاتا للحالة، وعملية تعقبه للجاني ذاتا للفعل .

هكذا يكون الفصل الأول الذي يتم التركيز فيه على ذات الحالة بمثابة ملفوظ للحالة، وما جاء في ثناياه وفُصل في فصول بعده بمثابة ملفوظ للفعل، للتركيز فيه على ذات الفعل وعليه فإن البرنامج السردي Programme Narratif يتركز في الفصول الأخرى ابتداء من الثاني؛ لأن فيه تتطور الأحداث في الرواية بسبب تدخل ذات الفعل .

د- العامل الموضوع :

لم نشر في السابق إلا إلى الموضوع المرغوب فيه من طرف الذات، وهو الظفر بالزهرة ابنة الإمام إسماعيل، تلك الفتاة الجميلة التي درست في دار المعلمين، ثم تخرجت وأصبحت أستاذة تلعب أدوارا رمزية متعددة في الرواية. حيث يظهر أحمد/ الراوي في أكثر من مقطع سردي مادحا للبنت على لسان رشيد في مثل قوله: "أنها كانت من بين الصبايا كلهن الوحيدة من بهره فيها استشرافها قارئة في مشاعره ... فأنزلها ذلك في عقله وفي عواطفه شعاع أمل جميل"[2] ، كما نجدها رمزا للمرأة الساعية لنيل حرية اختيارها في التعبير عن آرائها، متشبعة بأفكار والدها الإمام إسماعيل المعتدلة النابعة من الدين الإسلامي السمح، مساندة رشيدا في تحقيق موضوعه المرغوب فيه

1)- الحبيب السائح: مذنبون لون دمهم في كفي، ص 16 .
2)- المصدر نفسه: ص 206 .

حيث أن أحد أساتذتها في دار المعلمين قال لها: "يا ابنة إمامنا، ألا اتقيت فتنتنا؟ فردت عليه مشيرة بيدها إلى قلبها: الله ينظر إلى هنا، وإذا عادت إلى بيتهم فأخبرت أمها طمأنتها على أنها أكثر معرفة من الأستاذ بما يليق بها"[1] ، وهي رغبة في تحرر شامل عانت منه هذه المرأة، لكن لن تتحقق من دون ثورة على مبادئ مستوردة تشكل سبب قهر المجتمع داخليا وخارجيا .

بالعودة إلى العامل الذات رشيد نجد أنه يرغب في موضوع التعقب، ومن ثم الانتقام أو تحقيق العدالة التي لم تجد من يحققها سواه، فما سبب هذا الإعراض من طرف العامل المسؤول عن إحلال العدل؟ وهل هو راغب في تحقيقه أم لا؟ .

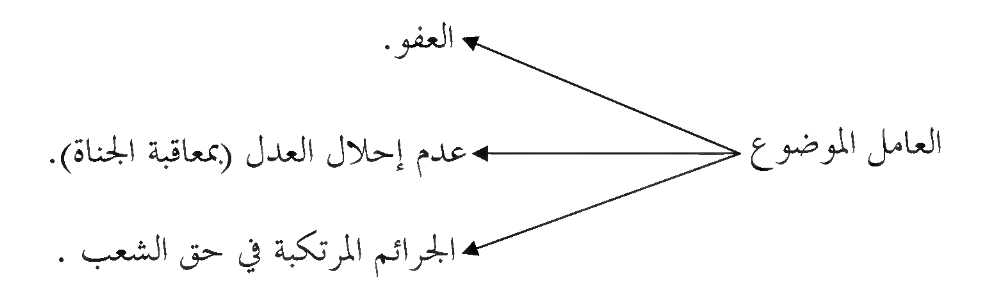
– الموضوع المرغوب عنه وإبدالاته:

إذا ما انتقلنا إلى ملفوظ الفعل الذي هو محرك البرنامج السردي في الرواية، فإننا نجد الموضوع غير المرغوب فيه، ولذلك فالذات الفاعلة تواجهه بالتحدي والرفض:

– لن ينجيه من نقمتي عفو .

– الدم الذي سفكه .

من هذه الزاوية يكون لدينا عامل للموضوع غير المرغوب فيه ممثل بثلاثة ممثلين:



وستتبين لنا عند تحويل زاوية النظر في التحليل من الموضوع المرغوب عنه إلى الموضوع المرغوب فيه، أنه يمكن إدراج: العفو، وعدم إحلال العدل، والجرائم المرتكبة في حق الأبرياء في نطاق العامل المعاكس، وليس في نطاق العامل الموضوع فقط، وهو ما يؤكد لنا حقيقة بالغة الأهمية

1)– الحبيب السائح: مذنبون لون دمهم في كفي، ص 190 .

بخصوص تطبيق النموذج العاملي على مختلف الأعمال الكتابية الإبداعية، ذلك أن على الباحث أو الناقد والدارس أن لا يتقيد بالحرفية المطلقة والجامدة، وإنما عليه أن يتصف بالمرونة وبتقليب وجهات النظر في الممارسة التطبيقية، إذ أن ممثلا واحدا في النص يمكن أن يقوم بأدوار عاملية متعددة والعكس أيضا صحيح .

وبالعودة إلى القراءة المتمعنة للرواية داخل فصولها يمكننا أن نضيف ممثلين آخرين للعامل الموضوع المرغوب عنه، وذلك من خلال قول السارد: "لكن رشيد، خلال سنته الدراسية الأخيرة كان وصف لي بالأمر المريع سيطرة المتشددين من الطلبة والطالبات، على المعاهد بقبضة حديدية فارضين الفصل بين الجنسين في الأحياء والمطاعم والمكتبات"[1] ، وفي قوله متحدثا عن رشيد: "فيما ذهنه منصرف إلى الرسالة التي تلقاها من الجماعة تهديده بالتصفية إن لم يلتحق بصفوفها"[2]. فالتأكيد هنا على حالة الذات الواصفة لما يحدث في جامعة الجزائر بالأمر المريع، دليل على رفضها لما يحدث من سيطرة هؤلاء المتشددين- كما نعتهم - على المعاهد فارضين آراءهم ومعتقداتهم بعنف شديد لم يتعود عليه طلاب الجامعات ولا هو من شيمهم، "ليسقط على يدهم أول قتيل بالسلاح الأبيض"[3]،كما نجد دعوات الجماعات المتطرفة لرشيد بالانضمام إليها، وتهديده بالتصفية إن لم يلتحق بها أمر ترفضه الذات، ذلك لتشبعها العقائدي السليم، وحرصها على الأفضل، مما يدل على انتمائها الوطني الصحيح، ليتكالب أهل مدينتها وتنقلب أحوالهم بفعل فاعلين وقفوا ضد مبادئهم رغبة منهم في السيطرة عليهم، وتخريب ما بناه الأجداد، ليكونوا لقمة سائغة للذين كانوا سببا في معاناتهم بادئ الأمر .

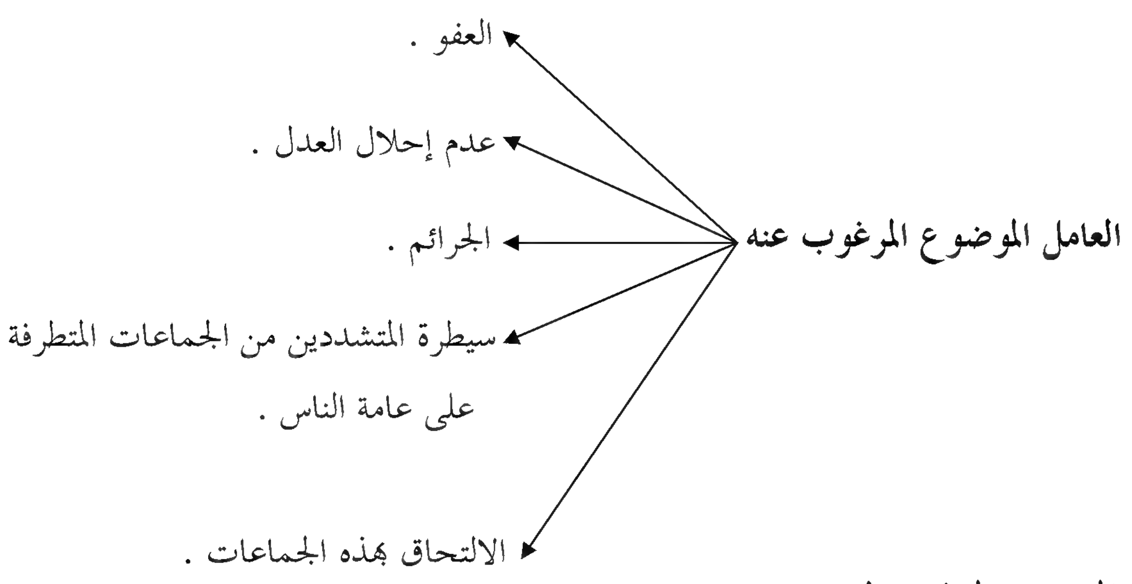
---

1)- الحبيب السائح: مذنبون لون دمهم في كفي، ص 190 .

2)- المصدر نفسه: ص 292 .

3)- المصدر نفسه: ص 190- 191 .

وعليه يمكننا أن نحصر العامل الموضوع وإبدالاته في مجموعة ممثلين هم:



– الموضوع المرغوب فيه:

بسبب الطابع الكثيف للرواية في موضوعها من حيث تشابك أحداثها وتداخلها، فإن الوصول إلى الموضوع المرغوب فيه يقتضي بالضرورة أن يلجأ الباحث إلى رؤية مصب الأحداث، وكيفية توالدها حول الموضوع المرغوب فيه الذي يقوم عليه، وذلك من خلال المعطيات النصية "وليس بما هو خارج نصي، حتى لا ننتقل إلى حقل الايديولوجيا الذي يتطلب تهيئا من نوع آخر"[(1)]، فإذا كانت الذات رغبت عن موضوع، فما هو الموضوع الذي ترغب فيه؟ نظفر في الفصل الأول الممثل لملفوظ الحالة ببعض الإشارات الدالة على الموضوع المرغوب فيه:

"ثم عاهدني وعيناه تتخطيان حدود حزنه: ما حييت، لن يفلت مني، ومن خلف ستار الثأر نطق لي: أرى لون دمه في كفي"[(2)] .

فالرغبة تتركز في الجزء الأخير من قول السارد: ومن خلف ستار الثأر نطق لي: أرى لون دمه في كفي، فممن يريد رشيد– الذات – الثأر يا ترى؟ يمكن الاقتراب من الجواب أكثر إذا انتقلنا إلى ملفوظ الفعل، أي إلى الفصول الأخرى من الرواية،لنتبين واقع الموضوع المرغوب فيه وإبدالاته.

---

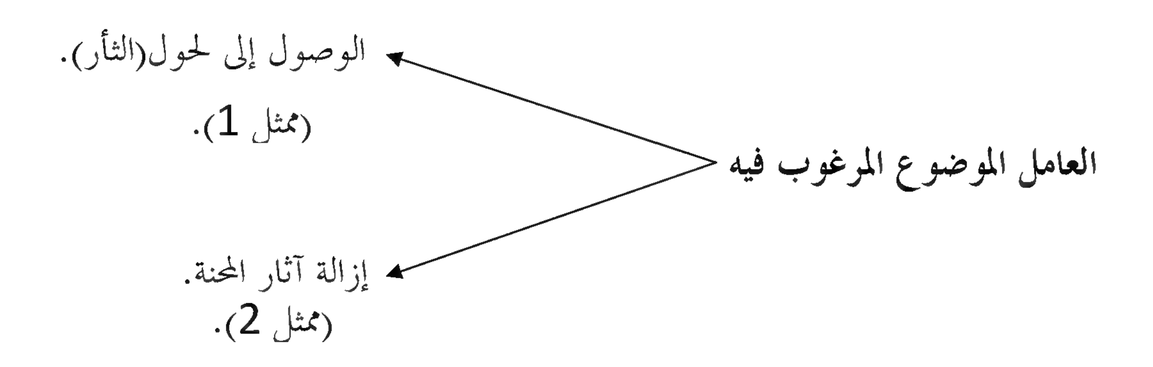
1)– حميد لحمداني: التحليل العاملي الموضوعاتي، علامات، ص 165 .

2)– الحبيب السائح: مذنبون لون دمهم في كفي، ص 16 .

"ثم انتظر ثمانية عشر شهرا أخرى، أن يأتيه إشعار بوجود لحول في مكان ما فيذهب في اتجاهاته"[1]

"أوفيت بما أقسمت عليه عند قبورهم، لكني أشعر بألم كبير لأني تسببت في شرخ لا يجبر لن أخاف على نجاة بين يديك، الزهرة تحتاجك في أمر مهم رشيد"[2] .

السعي وراء لحول وإزالة آثار المذبحة والتطهر منها إذن هما الموضوع المرغوب فيه بالنسبة للذات، وسيذهب التأويل الخارجي أبعد من ذلك عندما يعلن- استنادا إلى المعرفة العامة — أن المقصود هو إزالة آثار الغبن الذي كان يعيشه الفرد الجزائري في وقت كانت فيه السيطرة على الوضع الأمني أمرا صعبا، ومحاسبة الجناة شبه مستحيل، فسعى كل شخص إلى أخذ حقه بيده إضافة إلى التنازلات السياسية وعفو السلطات عن مرتكبي الجرائم. الذي أدى بدوره إلى إشعال أهل ضحايا المغتالين والمطالبة بحقهم، واعتمد في هذا التأويل- دون شك - على كون كاتب الرواية "الحبيب السائح" كاتبا جزائريا، غير أننا بحكم التزامنا بالتحليل المحايث نكتفي بالقول بأن العامل الموضوع المرغوب فيه يتمثل في الشكل التالي:



نلاحظ أن سعي رشيد لم يتم بغير تضحية لهذا التحرر المأمول، فكان كبش الفداء الوحيد في كل هذه الثورة، المنتفض الذي خسر رعاية شقيقته "نجاة" الناجية من مذبحة عائلته، وحب الزهرة المرأة التي عشقها منذ صباه .

1)– الحبيب السائح: مذنبون لون دمهم في كفي، ص 244 .

2)– المصدر نفسه: ص 100 .

هـ- العامل المساعد:

الفاعلون الذين يؤدون دور العامل المساعد لرشيد، هم أولئك الذين صبت أفعالهم في هذا الاتجاه منذ بداية الرواية إلى نهايتها. ووجود العامل المساعد لا يعني بالضرورة أن الذات ستحصل على موضوعها المرغوب فيه، إذ قد تحقق جزءا منه أو لا تحققه أصلا وهذا ما يؤكد وجود علاقة صراع في الرواية، وهو ما يساهم في خلق مناخ درامي، أما نتيجة الصراع فليس من الضروري تحقيقها بطريقة إيجابية، إذ مع حصول الذات على موضوعها قد تفقد ما تملكه من محفزات الحياة والاستقرار، وهذا ما وقع مع ذات رشيد في هذه الرواية .

أول هؤلاء المساعدين نجد شخص بوركبة صديق والد رشيد، والذي حزن حزنا شديدا على اغتيال رفيقه في السلاح مع زوجته وابنته، ليعرض المساعدة على الذات ماديا ومعنويا. كما نجد بوركبة من الشخوص الرافضة للعفو السياسي الذي صدر في حق المعتدين على الشعب، قبل محاسبتهم وطلب المسامحة من ضحاياهم، وذلك من خلال موقفه القائل: "هل تعرف ما معنى العفو السياسي عن قاتل سفيح مثله؟... العفو عنهم يعني أكل الجيفة ولحم الأموات!"(1) .

بالإضافة إلى بوركبة هناك أحمد، إذ أن قبولهما لموقف رشيد على ملاحقة لحول والثأر منه يجعلهما مساعدين، أحمد الذي فتح له بيته وآواه في قبوه ليلة قتله للحول، من خلال قوله: "تظاهر لي بأنه جاءني ليرى أخته نجاة ... أنه عاد لينفذ وعدا قطعه على نفسه قبل ثلاثة أعوام، ورضيت له أن أمنحه ليلة يقضيها في القبو"(2). كما نجد من بين المساعدين أيضا الزهرة التي أحبت رشيدا وقدمت له الدعم المعنوي والمادي، وكذا صديقه في الثكنة يزيد وكل سكان مدينته الذين اكتووا بنار جرائم لحول التي خلفت عداوات له .

كما نجد فاعلا آخر أصبح مساعدا بدوره في ثنايا الرواية بعدما كان معارضا نسبيا هو الضابط لخضر، إثر تحدث بوركبة ورئيس البلدية مختار إليه في هذا الشأن، ثم موافقته على ما قام به

1)- الحبيب السائح: مذنبون لون دمهم في كفي، ص 20 .

2)- المصدر نفسه: ص 99 .

رشيد إثر إدراكه لجرائم لحول التي لم تتوقف، وعدم معاقبة الجناة إن سلموا أنفسهم، وتتجلى المساعدة في طلب الضابط لخضر من أحمد إقناع رشيد تسليم نفسه، بعد أن قتل لحول وطمأنته "على سعيه شخصيا كي يكون ملف القضية بما يخفف عنه"[1] ، وهكذا يثأر رشيد لوالديه وأخته، ثم يحتدم الصراع أكثر بعد أن قررت السلطات دفن جثة لحول في مقبرة المدينة، فتثور ثائرة سكانها طالبين بدفن الجثة في مكان مجهول أو رميها في البحر جزاء لها، غير أنها — الجثة – دفنت في مقبرة المدينة مما يدفع برشيد إلى نبش قبر لحول وتمزيق جثته من طرف ذئب أحضره من حديقة الحيوانات، بعد أن جوعه كثيرا، ليفر بعد هذا .

ننتقل في الفصل الثامن والأخير إلى رغبة رشيد المتمثلة في زيارة مترل عائلته، واستذكار كل ما عاشه في الطريق الموصل إليه، وصور المذبحة التي ارتكبها لحول وجماعته .

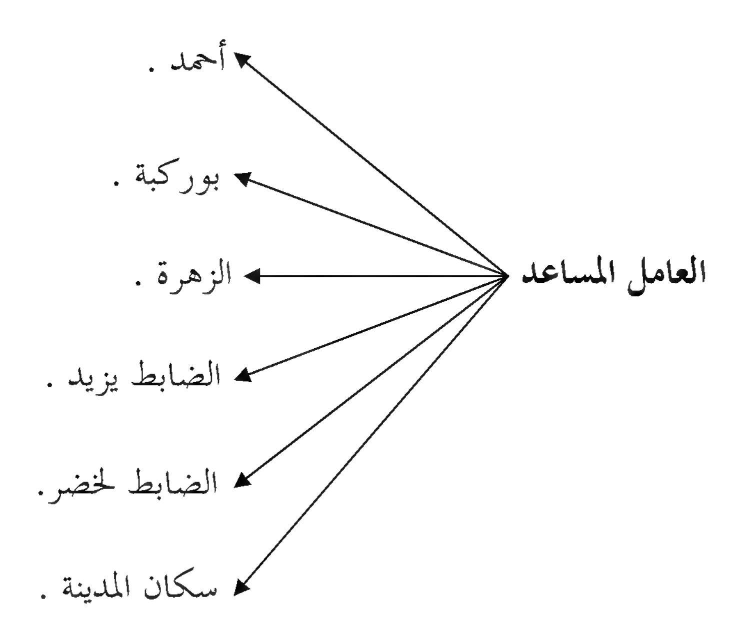
وتسرع إليه الزهرة وأحمد ويزيد الذي قال له: "انتقلت خصيصا لأتدبر أمر إخراجك من المدينة، قبل وصول مجموعة خاصة من الأمن تم إرسالها من العاصمة!"[2] ، مؤكدا له أن ما قام به يقوض سياسات السلطة في فك الأزمة الأمنية، مع تأكيده له أن مسؤولين آخرين مقتنعون بما فعله ليُخرج يزيد صديقه رشيدا آمنا بمساعدة الضابط لخضر، الذي أصدر تعليماته باللاسلكي إلى أفراد مجموعة عند مخرج المدينة بأن يفسحوا المرور لسيارة ذات مهمة رسمية، مبلغا إياهم نوعها ورقمها.

---

1)– الحبيب السائح: مذنبون لون دمهم في كفي، ص 57 .

2)– المصدر نفسه: ص 296 .

هكذا نلخص العامل المساعد على الشكل التالي:



و- العامل المعارض:

ضمن علاقة الصراع يتعارض عاملان؛ أحدهما يدعى المساعد والآخر المعاكس أو المعارض فإذا كان الأول يقف بجانب الذات، فإن الثاني يعمل أبدا على عرقلة جهودها، من أجل الوصول أو الحصول على الموضوع المرغوب فيه. "والفاعلون المعارضون هم الذين سعوا في تحقيق البرنامج السردي الضد وبرامجه الرديفة"(1) ، ولعله تبين لنا سابقا أنه يمكن نقل جميع الممثلين الذين أدوا دور العامل الموضوع المرغوب عنه إلى دور العامل المعارض، والرواية تقدم لنا من خلال العبارات السردية المستخدمة فيها تأكيدات صريحة على الدور المعارض الذي يقوم به: العفو السياسي في حق السفاحين، الذي ترفض الذات الاستجابة له، وتعتبره بابا مغلقا في وجهها .

كما تلعب نفس الدور المعارض الجرائم والأعمال التحريضية، التي تقوم بها الجماعات المتطرفة مما يزيد التوتر بينها وبين السلطة والذات فيصعب تعقبهم وبالتالي محاسبتهم .

ويتشاكل العامل المعارض في هذه الرواية مع كل النزاعات الاستبدادية، التي سادت فترة المحنة وتنازع كل الطوائف على الزعامة والنفوذ، هذه النعرات التي تعتبر مصدرا لاستبداد السلطة

1)- إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي، ص 150 .

المعارضة الغاشمة، التي يمارسها كل من عليان ولحول والشيخ الأزرق على المجتمع الذي خرج منهك القوى من حربه مع فرنسا .

فحماية كل من عليان والشيخ الأزرق للحول كان مانعا في وصول رشيد إليه، لحول الذي يتحصن في مركز الفتح كثير التنقل من منطقة لأخرى، سجله "ملطخ بأكثر من سبعين عملية نفذها هو وجماعته في أماكن متفرقة"[1]، وما المصير المأساوي الذي عرفته عائلة رشيد سوى ضرب من ضروب أعمال لحول الإجرامية تجاه المجتمع، الذي لا ذنب له سوى أنه كبش الفداء في كل هذه الاضطرابات السياسية والاجتماعية والعقائدية، بين فكين حادين: الاستبداد المفروض من طرف السلطة المعارضة، والسلطة القائمة في المجتمع والساعية إلى فرض سلطانها .

ونجد أن "سبب محنة البلد وموت الإنسان فيه رخصا هو التناحر الخفي والمعلن للاستيلاء على كرسي السلطة، وبسط سيطرة الزعامة"[2]، هذا التنازع الذي أنتج المحنة وأنتج معه سلسلة الاغتيالات والتلاعب بمصائر الناس، فلم يعد بمقدور المجتمع الوثوق بالسلطة ولا التمتع بالاستقلال الذي تحول إلى دمار. ونلحظ في الروايات الجزائرية التي صورت لنا صور المحنة أن الروائيين لم يكتفوا بتصوير الموت والاغتيالات فقط، بل صوروا العوامل التي ساعدت على هيمنته،كالإقصاء والبيروقراطية، ووضع المثقف والجهل، وهذا ما خلفه المستعمر الفرنسي بعد الاستقلال في الجزائر. لنستخلص أن الصراع على السلطة والطمع في ثروات الأوطان هو مصدر المحن في كل الأزمان .

كما تقوم شخصية أم بوعلام بدور معارض أيضا، يتمثل في دفع ابنها بوعلام للوشاية برشيد وأحمد وبوركبة لدى الضابط لخضر، ظانة أنهم شاركوا في قتل لحول بن فلة التي تقول عنها أنها بنت أخت أمها، متحدية إياهم بقولها: "يكفي أن يعرف أن في المدينة من هو مستعد للإدلاء بشهادته عن تواطؤ ولد عيسى وبوركة مع قاتل حفيدي"[3]. ويمكن القول أن هناك تطابقا

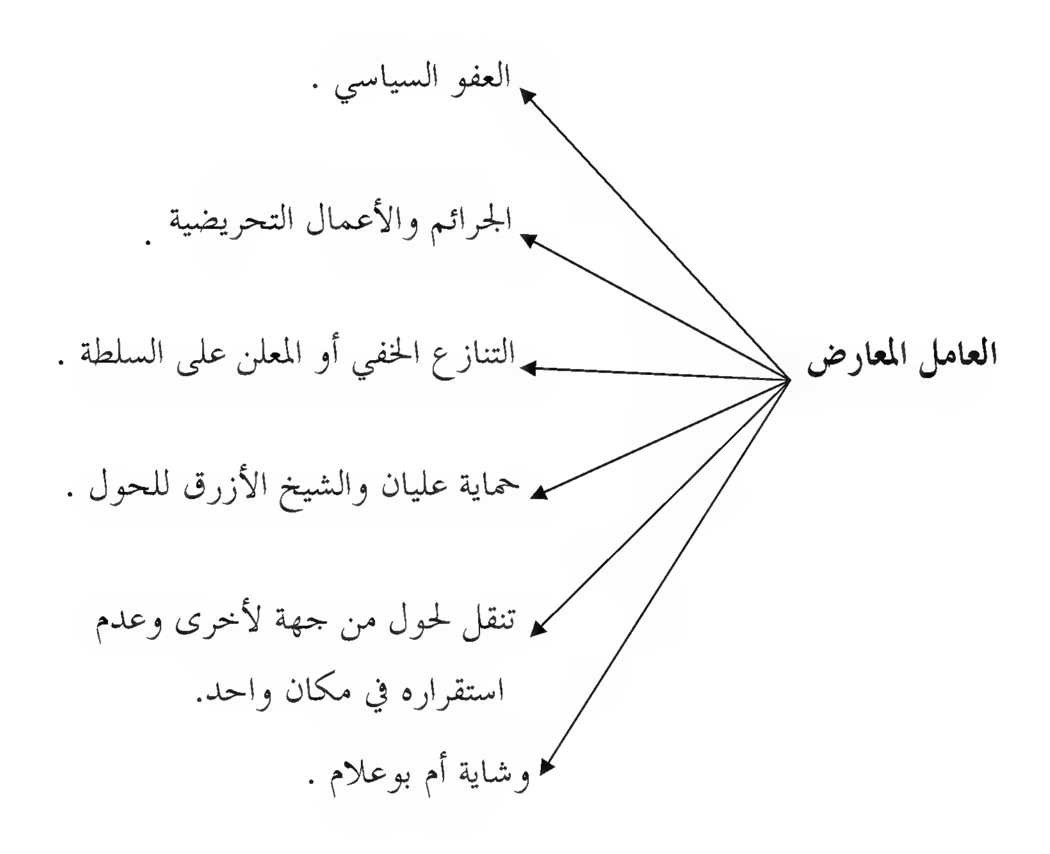
---

1)- الحبيب السائح: مذنبون لون دمهم في كفي، ص 244 .

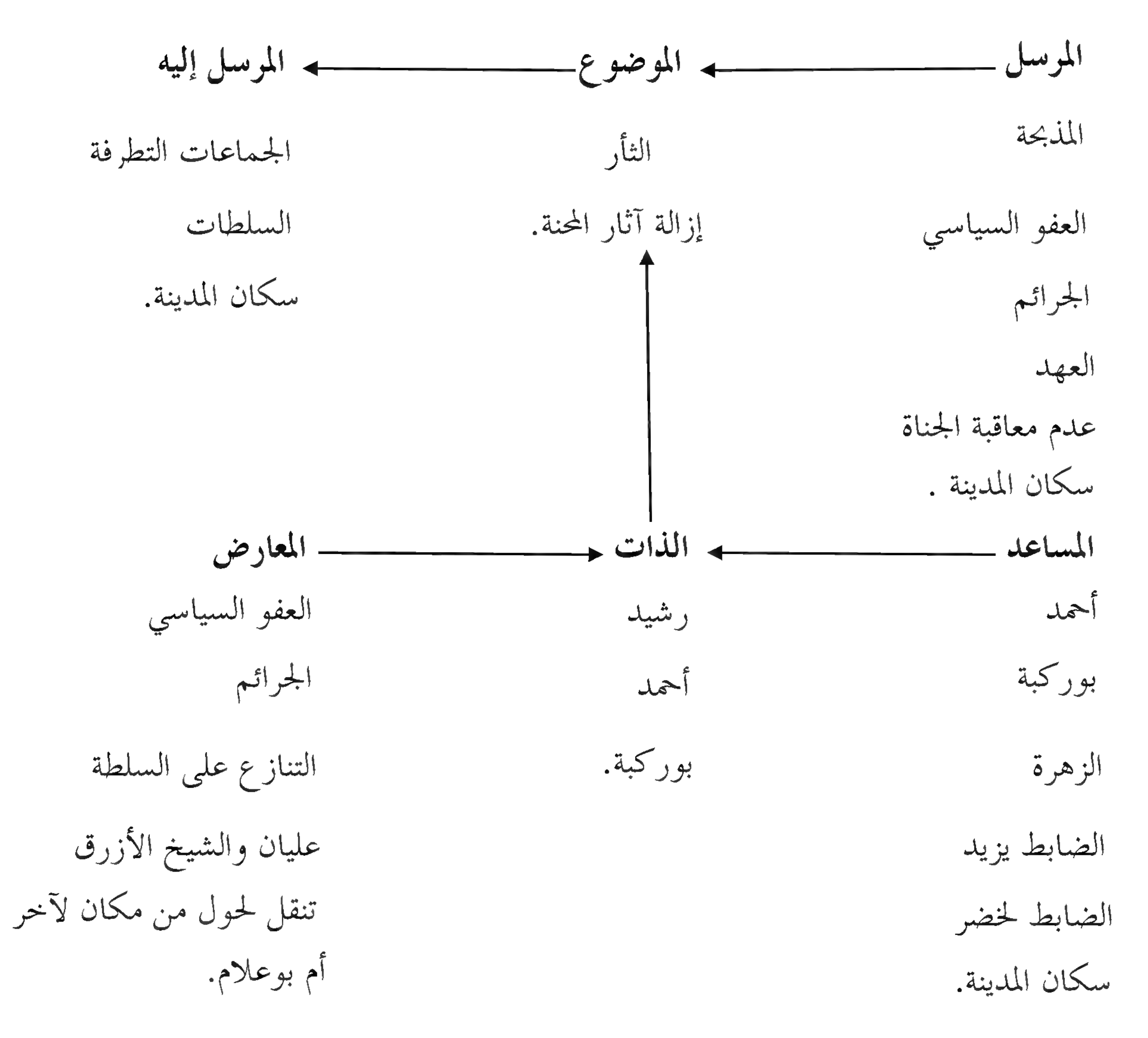
2)- المصدر نفسه: ص 38 .

3)- المصدر نفسه: ص 49 .

واضحا مع الموضوع المرغوب عنه، كما حددناه سابقا مع إضافة بعض الممثلين، ومنه يتلخص العامل المعارض إذن فيما يلي:

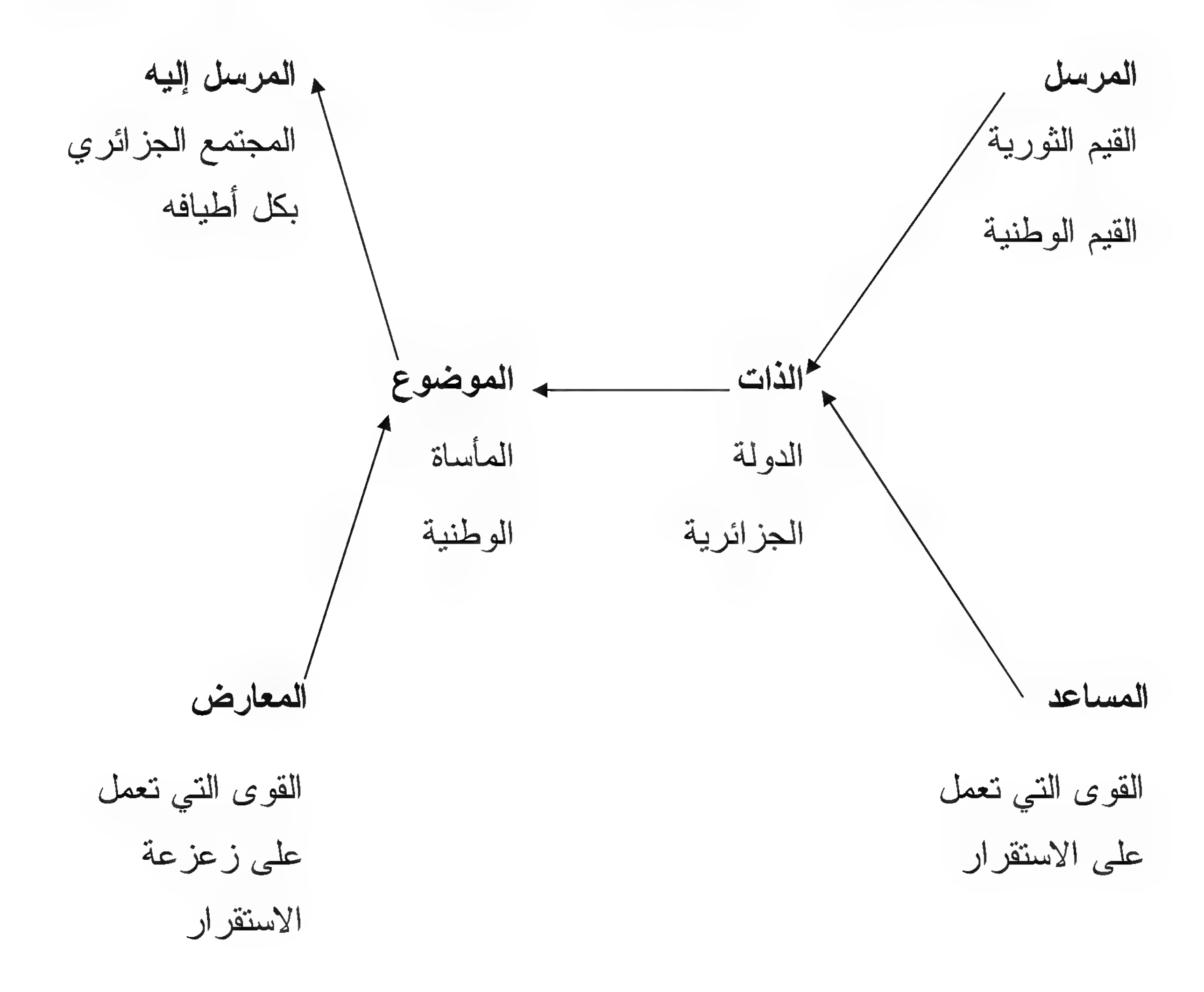


في الأخير نجمل كل ما سبق في الشكل التالي:



ولا شك أننا نلمس كدارسين تلك النهاية الاستشرافية لأحداث الراوية عامة وللبطل خاصة نهاية تسمو على أية نهاية أخرى، كأن تكون مثلا استسلام رشيد للسلطة ورضوخه لها، وخيانة ذلك العهد الذي قطعه أمام قبور عائلته، أو على العكس من ذلك بالهرب المخزي والتخلي عن رغبته التي تتنافى مع القيم الأخلاقية، التي طالما حرص الكُتاب والقصاص في النصوص الإبداعية على إنهاء قصصهم بصيانتها والمحافظة على قدسيتها، ومن كل تلك الدلالات العاملة في هذا الخطاب الروائي والشخصيات الفاعلة، تتبلور فاعلية المنهج السيميائي بمفهومه الإجرائي، وهي الثمرة المرجوة من وراء توظيف النموذج العاملي.

من خلال تحليلنا لرواية الكاتب ندرك أن هناك برامج سردية عديدة، تحكم حركة الشخصيات وذلك لتعدد موضوع الرواية، مما يجعلنا نصل إلى برنامج نهائي لمسار السرد يوضحه الشكل الآتي:



هذا ما تم استخلاصه كنتيجة من دراسة رواية: "مذنبون لون دمهم في كفي" للكاتب الحبيب السائح .

خاتمة

خاتمة:

حاولت من خلال هذه الدراسة في رواية الحبيب السائح "مذنبون لون دمهم في كفي" أن أدخل إلى فحوى النص، محاولا إضاءة بعض ما أتاحته لي القراءة من خلال الاعتماد على تقنية النموذج العاملي، ولا شك في أن هذه الرواية تفرض آليات المنهج السيميائي الذي ينطلق من النص، ويستخرج الدلالات الخفية المنفتحة على الفضاء اللغوي، لأنه لا يمكن للقارئ أن يفصل بين المؤلف والنص. فالقاص العربي لا ينفصل عن تراثه وآماله وآلامه، بل يعيد صياغتها من خلال الانطلاق من الماضي مرورا بالحاضر مستشرفا لآفاق المستقبل، وعلى القارئ أن يصل إلى ما آل إليه النص من خلال لغته الموحية التي تكشف عن نوايا القاص، فهي حاملة لروحه والقارئ يدخل النص ويحاول أن يمتزج بروح القاص ومن هنا تحدث اللذة، التي تولد نص القراءة الجديدة فالرواة مجالهم اللغة والناقد يستخرج بعض مفاهيمه منها، لكنه لا يمكنه الإحاطة بكل ما انصهر في كيان الكاتب .

لذلك جاءت قراءتنا لرواية الحبيب السائح قراءة محايثة سطحية خطية، منطلقين من اللغة محاولين الاقتراب مما يختلج في دواخل المبدع مستلهمين تقنية النموذج العاملي كوسيلة إجرائية لكشف موضوع الرواية .

ومن خلال ما مر معنا في هذا البحث لا نزعم الإحاطة الكاملة بموضوع الرواية، ولا تفهم العوامل فيها وتوزيعها على أدوارها بطريقة صحيحة، لكثرة الذوات وتشابك الأحداث، لذلك يبقى البحث في أدوار الشخصيات في هذا العمل الإبداعي مفتوحًا أمام دراسات أخرى، ومساهمة أكثر دقة ووضوحًا، تساعد القارئ أو الباحث على سبر أغوار تلك الشخصيات بطريقة أفضل ومن الطبيعي في الأخير أن نخلص إلى جملة من النتائج نوجزها فيما يأتي:

- النموذج العاملي تقنية سردية تسمح بتتبع مسار الشخصيات في عالم الرواية، وضبط محاور التواتر: الرغبة والصراع والتواصل في العمل الروائي .

– النموذج العاملي يرتكز على الشخصيات وتواترها في العمل الأدبي، ويهمل الايديولوجيات المنبثة فيه .

– تمثل رواية:"مذنبون لون دمهم في كفي" للحبيب السائح رؤية للمأساة الوطنية، من حيث الأسباب والوقائع والتداعيات .

– تنوع المعجم اللغوي للكاتب الحبيب السائح، فهو يعبر بالفصحى كما يعبر بالعامية، مما أكسبه مرونة في الكتابة الروائية .

– اعتماد السائح لغة متراحة تشكل لغة خاصة به، مما يؤكد احترافيته اللغوية، ذلك أن تلك الانزياحات تصيب قلب المعنى وجوهره العميق .

– توزيع الأدوار في أي عمل سردي لا يكون بحسب احتلال الحيز السردي والظهور الدائم في الخطاب الروائي، بل بحسب التحول الذي قد تحدثه الشخصيات .

– أن هناك برامج سردية استعمالية يتم بها الوصول إلى غاية البرامج الرئيسية .

– ضبط دلالة العوامل وتحديد بعض الأدوار العاملية لا تخلو من النسبية، وغالبا ما يكون المثلون لعامل ما هم أنفسهم ممثلون لعامل آخر، وعليه يصعب تحديد عامل عن آخر .

– العوامل عناصر دينامية في الرواية تساهم في إثراء مجرى السرد، وإن كان مبناه الحكائي مسطحًا .

وهذه أبرز قيمة فنية يمكن أن يخلص إليها النموذج العاملي، الذي يوزع الوظائف والعوامل على شخصياته .

– سيطرة المبدع على مضمون عمله ينم على قدرته الإبداعية .

أخيرا لقد حاولنا إبراز موضوع الرواية ولا أزعم أننا قد أحطنا به، وإنما باب الدراسة والبحث مفتوحان بقدر ما كتب المبدع، وأن هذه النتائج ليست نهائية، ولا ندعي تحقيق نتائج

قطعية، وإنما هي خلاصة لفكرة دراسة النموذج العاملي في الرواية، التي نتمنى أن تكون قد أسهمت في بلورة بعض المفاهيم، غير أن موضوع الرواية يبقى بحاجة إلى تعمق أكثر لا يمنحه النموذج العاملي، بقدر ما يمنحه البعد الايديولوجي في هذه الرواية، أو في روايات الكاتب ككل وهو مشروع بحث جديد نرجو أن يبحث فيه، وهو فتح لبداية أعمال نقدية أكثر عمقًا، وأدق بحثًا، وأشمل معنى .

ملخص البحث

Résumé de la Thèse

A travers cette thèse on a fait de notre mieux pour découvrir la réalité du sujet du Roman, qui demeure mystérieux en quelques sortes, et don ne peut parler d'une manière explicite et franche, sauf si on suit le processus de la langue et de la narration ainsi que des personnages dans le Roman, aussi, la précision des facteurs de narration et de la démonstration des rôles des personnages, puisqu'on paris que ce Roman spécialement, et l'algérien, généralement, porte sous ses plis la vérité de la situation en Algérie et qui s'est faite entendre à travers les textes de narration.

C'est ce qu'on peut trouver dans le Roman « la couleur du sang des coupables sur la paume de ma main » par El Habib Saeh, qui est l'un de ses dernières œuvres de narration, dont la première édition est datée de l'an 2008, en gros volume de 301 pages, édité par la Maison d'El Hikma, pour l'édition, la publication, la traduction et la distribution en Algérie.

Ce Roman incarne un sujet sociopolitique, qui a été vécu par le peuple algérien durant les années 90 et plus précisément en 1999, la date à laquelle la famille de Rachid s'est faite égorgée.
Ce crime représente une partie simple de la réalité sanglante dont les habitants de la ville ont été témoins, et qui a été commit par Lahouel et sa bande de criminels.

Pour que ce massacre constitue par la suite les faits de tout le Roman, le narrateur a commencé à raconter les événements à partir de ce point, et en rappelant ce qui y était lié au Roman, et les événements suivants qui forme l'œuvre romancière.

Rachid atteint sa propre conviction, qui est de venger ses parents et sa sœur, après que les autorités ont abandonné les poursuites contre l'auteur du crime en établissant le pardon politique.

Alors Rachid devient un criminel après avoir été une victime, et l'état de non équilibre dans lequel vivaient les habitants de la ville en un état d'équilibre en vivant dans la sécurité et la sérénité.

La fin du Roman reste ouverte, après que Rachid se soit sauvé des autorités, pour que l'œuvre, par la suite, ait besoin de plusieurs lectures.

On peut déduire d'une manière générale que ce Roman représente tragédie nationale, en prenant en compte les raisons et faits et conséquences, il contient des programmes narratifs où les personnages et leurs comportements prennent le contrôle a travers leurs paroles et

comportements, et ce pour la diversité du sujet du Roman, ce qui lui a fait acquérir flexibilité littéraire et artistique.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

أولا– المصدر:

1– السائح الحبيب:مذنبون لون دمهم في كفي، دار الحكمة للطباعة والنشر والترجمة، الجزائر، ط$_1$، 2008 .

ثانيا– المراجع:

أ– المراجع باللغة العربية:

2– إبراهيم صالح: الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط$_1$، 2003 .

3– إبراهيم عبد الله وآخرون: معرفة الآخر (مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة)،المركز الثقافي العربي ، بيروت، ط$_2$، 1996 .

4– بارة عبد الغني: إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر مقاربة حوارية في الأصول المعرفية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2005 .

5– البارديي محمد: الحداثة وما بعدها في الرواية العربية، سلسلة سرديات، مركز الرواية العربية للنشر والتوزيع، قابس، تونس، ط$_1$، 2011 .

6– بحراوي حسن: بنية الشكل الروائي(الفضاء – الزمن – الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط$_1$، 1990 .

7– بدري عثمان: المعالم المتصدرة للنقد الأدبي في العالم العربي أواخر القرن العشرين وبداية الألفية الثالثة، منشورات ثالة، الجزائر، 2007 .

8– بركة بسام وآخرون: مبادئ تحليل النصوص الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، دار نوبار للطباعة، القاهرة ، ط$_1$، 2002 .

9- بنكراد سعيد: سيميولوجية الشخصيات السردية (رواية الشراع والعاصفة لحنامية نموذجا)، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، 2003 .

10- السيميائيات (مفاهيمها وتطبيقاتها)، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط$_2$، 2005 .

11- مدخل إلى السيميائيات السردية ، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2003 .

12- بوشفرة نادية: مباحث في السيميائية السردية، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، 2008 .

13- بوطاجين السعيد: الاشتغال العاملي دراسة سيميائية "غدا يوم جديد" لابن هدوقة عينة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط$_1$، 2000 .

14- السرد ووهم المرجع (مقاربات في النص الجزائري الحديث)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط$_1$، 2005 .

15- بوطيب عبد العالي: مستويات دراسة النص الروائي (مقاربة نظرية)، مطبعة ومكتبة الأمنية، الرباط، ط$_1$، 1999 .

16- تاوريريت بشير: محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر (دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية)، دار الفجر للطباعة والنشر، مكتبة اقرأ، قسنطينة، ط$_1$، 2006 .

17- تحريشي محمد: في الرواية والقصة والمسرح قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية، دار النشر دحلب، الجزائر، 2007 .

18- حماش جويدة: بناء الشخصية في حكاية عبدو والجماجم والجبل لمصطفى فاسي، مقاربة في السرديات ، منشورات الأوراس، الجزائر، 2007 .

19- خليل إبراهيم محمود: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، 2003 .

20- خمري حسين: فضاء المتخيل مقاربات في الرواية ، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002 .

21- الداهي محمد: سيميائية السرد بحث في الوجود السيميائي المتجانس، روية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2009 .

22- رضوان عبد الله: البنى السردية 1(دراسات تطبيقية في القصة القصيرة الأردنية)، دار الكندي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2002 .

23 – ابن زايد عمار: النقد الأدبي الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990 .

24- سعودي نواري: الخطاب الأدبي من النشأة إلى التلقي، مع دراسة تحليلية نموذجية، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2005 .

25- سلامة محمد علي: الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2007 .

26- سليمان نبيل: فتنة السرد والنقد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية ، سورية، ط1، 1994 .

27- سنقوقة علال: المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية (دراسة)، منشورات الاختلاف ، الجزائر، ط1، 2000 .

28- شرشار عبد القادر: تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، منشورات مختبر الخطاب الأدبي في الجزائر، دار الأديب، وهران، الجزائر، 2006 .

29 – أبو شريفة عبد القادر وآخرون: مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط3، 2000 .

30- شقروش شادية: الخطاب السردي في أدب إبراهيم الدرغوثي، دار سحر للنشر، تونس، د ت .

31- صحراوي إبراهيم: تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية، دار الآفاق، الجزائر، 1999.

32- طالب أحمد: المنهج السيميائي (من النظرية إلى التطبيق)، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2005 .

33- الطلبة محمد سالم محمد الأمين: مستويات اللغة قي السرد العربي المعاصر(دراسة نظرية تطبيقية في سيمانطيقا السرد)، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، $ط_1$، 2008 .

34- عباس إبراهيم: الرواية المغاربية تشكل النص السردي في ضوء البعد الايديولوجي، دار الرائد للكتاب ، الجزائر، $ط_1$، 2005 .

35- العجيمي محمد الناصر: في الخطاب السردي (نظرية غريماس)، الدار العربية للكتاب، تونس، 1993 .

36- علي هيثم الحاج: الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، $ط_1$، 2008 .

37- العيد يمنى: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفرابي، بيروت، د ت .

38- عيلان عمرو: الايديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، (دراسة سوسيوبنائية في روايات عبد الحميد بن هدوقة)، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، ط1، 2001 .

39- فضل صلاح: مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، دت .

40- نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة ط1، 1998 .

41- فوغالي جمال: واسيني الأعرج شعرية السرد الروائي، دراسة، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، 2007 .

42- قاسم سيزا: بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، مكتبة الأسرة، القاهرة، 2004 .

43- القصراوي مها حسن: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004 .

44- الكردي عبد الرحيم: البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط3، 2005 .

45- الراوي والنص القصصي، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط2، 1996 .

46- لحمداني حميد: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 2000 .

47- محمد بشير بويجرة: الشخصية في الرواية الجزائرية"1970-1980"، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر، د ت .

48- ابن مالك رشيد: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص (عربي- إنجليزي- فرنسي)، دار الحكمة، الجزائر، فيفري 2000 .

49- مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000 .

50- مرتاض عبد الملك: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، عدد 240، ديسمبر 1998 .

51- مصايف محمد: فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، دراسات ووثائق، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2،1981 .

52- مفتاح محمد: تحليل الخطاب الشعري (استراتجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992 .

53- دينامية النص (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1990.

54- نجم محمد يوسف: فن القصة، دار الثقافة، بيروت، د ت .

55- وادى طه: الرواية السياسية، دار النشر للجامعات المصرية، القاهرة، ط1، 1996 .

56- يايوش جعفر: الأدب الجزائري الجديد التجربة والمآل، المركز الوطني للبحث في الأنثرويولوجية والثقافة، مطبعة AGP، وهران، الجزائر، 2006 .

57- اليبوري أحمد: الكتابة الروائية في المغرب (البنية والدلالة)، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2006 .

58- يقطين سعيد: تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد – التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت، د ت .

59- الرواية والتراث السردي(من أجل وعي جديد بالتراث)، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006 .

60- قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، ط1، 1997 .

61- الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1997 .

ب- المراجع المترجمة:

62- إيكو أمبرتو: ست نزهات في غابة السرد، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2005 .

63- إينوآن وآخرون: السيميائية (الأصول، القواعد، والتاريخ)، تر: رشيد بن مالك، مر: عز الدين المناصرة،، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان ، الأردن ، ط$_1$، 2008 .

64- آريفيه ميشال وآخرون: السيميائية أصولها وقواعدها، تر: رشيد بن مالك، مر: عز الدين مناصرة، منشورات الاختلاف، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2002 .

65- بارت رولان وآخرون: طرائق تحليل السرد الأدبي، تر: حسن بحراوي وآخرون، منشورات إتحاد كتاب المغرب، سلسلة ملفات، الرباط، ط$_1$، 1992 .

66- تودوروف تزفيطان: مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط$_1$، 2005 .

67- سابير إدوارد وآخرون: اللغة والخطاب الأدبي (مقالات لغوية في الأدب)، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط$_1$، 1993 .

68- سلدن رامان: النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998 .

69- شتاينر بيتر: المدرسة الشكلانية الروسية، تر: خيري دومة، موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، المشروع القومي للترجمة، ج$_8$، العدد 1045، القاهرة، ط1، 2006 .

70- الشكلانيون الروس: نظرية المنهج الشكلي(نصوص الشكلانيين الروس)، تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط$_1$، 1982 .

71- غريماس.أ.ج وآخرون: الكشف عن المعنى في النص السردي (النظرية السيميائية السردية)، تر: عبد الحميد بورايو، دار السبيل للنشر والتوزيع، الجزائر، 2009 .

72- كورتيس جوزيف: مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، تر: جمال حضري، منشورات الاختلاف ، الجزائر، ط1، 2007 .

73- مارتن والاس: نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 1998 .

74- مرسلي دليلة وأخريات: مدخل إلى السيميولوجيا (نص- صورة)، تر: عبد الحميد بورايو، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995 .

75- مندلاو.أ.أ: الزمن والرواية، تر: بكر عباس، مر: إحسان عباس، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1997 .

76- مونقانو دومينيك: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005 .

77- ميلز سارة: الخطاب، معهد الدراسات الثقافية، جامعة شفيلد (بريطانيا)، تر: يوسف بغول، منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، جامعة منتوري، قسنطينة، 2004.

جـــ- المجلات:

78- علامات: الجزء 27، المجلد 7، مارس 1998، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية .

79- فصول: العدد 68، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ت .

80- مجلة السرديات: العدد01، جانفي 2004، مخبر السرد العربي، جامعة منتوري، قسنطينة.

81- مجلة المعنى: العدد02، جويلية 2009، منشورات المركز الجامعي خنشلة، الجزائر .

82- النص والظلال: فعاليات الندوة التكريمية حول الدكتور السعيد بوطاجين، جوان 2009، منشورات المركز الجامعي خنشلة، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو .

د- الملتقيات:

83- السيميائية والنص الأدبي: أعمال ملتقى معهد اللغة العربية وآدابها، 17/16/15 ماي 1995، جامعة باجي مختار عنابة، الجزائر .

84- السيمياء والنص الأدبي: محاضرات الملتقى الدولي الخامس 15-17 نوفمبر 2008، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر .

85- السيمياء والنص الأدبي: الملتقى الوطني الثاني، 16/15 أفريل 2002، منشورات جامعة محمد خيضر ، بسكرة، الجزائر .

الفهـــرس

الفهرس